

CARLO
RACCA

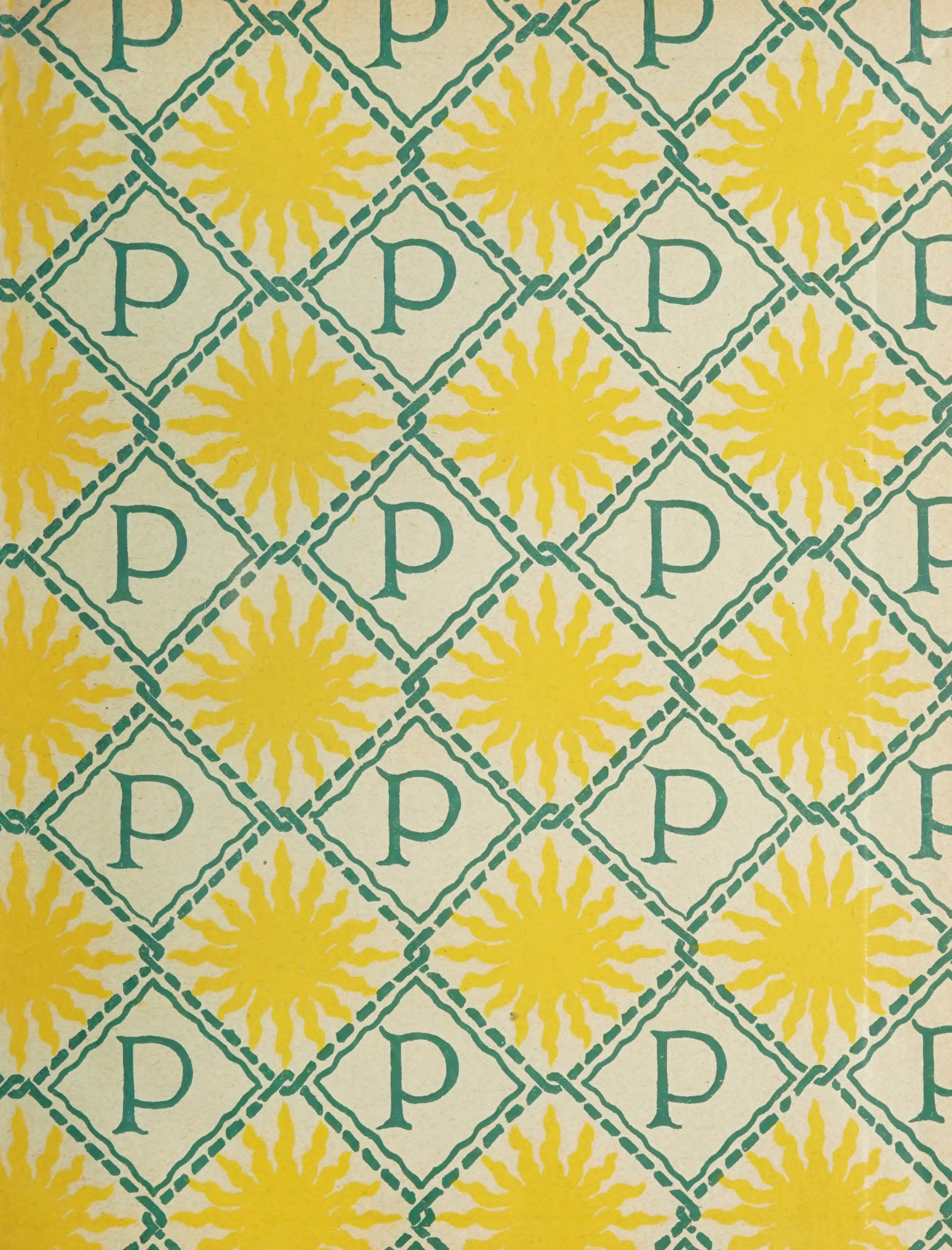
(AKKAR)



BURATTINI E MARIONETTE

G.B. PARAVIA & C.







Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

<https://archive.org/details/burattiniemarion00racc>



Avv. CARLO RACCA
(AKKAR)

BURATTINI E MARIONETTE

*IL LORO TEATRO
ED I LORO FANTOCCI*

CON 75 ILLUSTRAZIONI DEL PITTORE BISCARETTI



G. B. PARAVIA & C.

TORINO - MILANO - FIRENZE - ROMA - NAPOLI - PALERMO
GENOVA, Libreria Fratelli Treves (A. L. I.) — TRIESTE, Libreria L. Cappelli



PROPRIETÀ ARTISTICA LETTERARIA

Torino — Tipografia Reale G. B. Paravia & C.

54 (O) III-922. 8506.



Fig. 1.

BURATTINI E MARIONETTE.

Quando, in campagna, si aprì la serie delle proposte, per impiegare in modo utile e dilettevole le lunghe giornate piovose autunnali, tosto, senza contrasto, raccolse con simpatia la totalità dei voti, quella di impiantare un teatrino, il quale servisse di svago ai volonterosi dilettanti e di morale ed allegro divertimento al vicinato.

Si credette allora che, avendo i teatrini avuto tempi migliori, sarebbe stato facile cosa il trovare una guida, chiara e sicura, per tradurre in atto la deliberata costruzione e risparmiare tempo, fatica e spesa.



Fig. 2.
SACCO DI TELA
FORTE DI COTONE.

Purtroppo le ricerche non diedero il risultato che si sperava, non si trovarono se non parziali indicazioni ed incerte, ma l'idea era lanciata e non si venne meno all'impegno assunto ed appoggiandosi sulle migliori costruzioni, cogliendo e spigolando un po' dappertutto, la baracca venne costrutta e riuscí abbastanza bene.

Si dovette però decidere, prima d'ogni altra cosa, quel che si volesse: teatrino, cioè, di burattini, oppure di marionette.

Potrebbe qualcuno credere che siano la stessa cosa, atta a sostituire sulla scena i veri personaggi viventi, ma la differenza è, invece, sostanziale e mi spiego.

Chiamansi e sono burattini certi pupi composti di una testa di legno scolpito, di braccia e di mani, unite a mezzo di un sacco di tela, di forma speciale (fig. 2); il sacco poi è a sua volta rivestito di abiti adatti al personaggio che si vuole raffigurare.



Fig. 3.
POSIZIONE DELLA
MANO PER RICEVERE
IL BURATTINO.

Questo burattino è comandato e mosso dalla mano del burattinaio che, di sotto, lo fa agire (fig. 3). L'indice riceve la testa, il pollice ed il medio azionano le braccia (fig. 4).

La marionetta è diversa: comandata di sopra col mezzo di un filo di ferro e di diversi altri fili, si compone di testa di legno sculturato; di corpo, braccia, mani, gambe e piedi, formanti una imitazione completa del corpo umano. Della sua costruzione diremo più tardi.

Nei tempi passati, quando la libertà del parlare e dello scrivere era poca, ebbero fortuna i burattini e le marionette cui, per essere teste di legno, era permessa certa libertà di parola, la quale però non escludeva affatto che il burattinaio fosse tosto redarguito vivamente quando eccedeva e scontasse anche con qualche giorno di gabbia, parole troppo mordaci, o satire troppo acri uscite dalla bocca d'una qualche sua testa di legno, perché rivolte a qualche funzionario, oppure alla autorità.



Fig. 4.

Con la libertà, di venne scomparendo la delle teste di legno per represse aspirazioni, tismo e far valere prin-

ottenuti ed anche ab-luppati. È però vivo trattenimento, sia di chi si accinge alla nobile arte, sia del pubblico che assiste al lodevole sforzo degli artisti e si gode i sani e morali insegna-menti, facendosi buon sangue per il brio, per il sale, di cui il dialogo è condito, spesso in larga misura e per l'abilità del o dei burattinai.

stampa e di parola, necessità di valersi far sentire la voce delle per frecciare il dispo-cipi di libertà ormai bondantemente svi-

tuttora il dilettevole

Ma, se altra volta era facile, a chiunque si appassionasse al diverti-mento, vedere il teatrino dei burattini o in appositi locali, o, piú spesso, su per le piazze, nei pubblici giardini, nei cortili, perché la baracca era portatile e leggera, ora non lo è piú, essendo quasi scomparsa questa forma originale di arte.



AI GENITORI.

Il trattenimento del teatrino sia dei burattini, sia delle marionette, dovrebbe essere volentieri e validamente favorito dai genitori presso i loro figliuoli per molti aspetti diversi: primo fra tutti, quello di essere il passatempo di casa per eccellenza.

Modernamente, molto, ma molto tempo viene dedicato, in modo utile senza dubbio, ai divertimenti sportivi: bicicletta, giuoco del calcio, *tennis*, automobile, ginnastica, alpinismo, remo, equitazione, scherma; ottimi tutti, ma che trovano, esclusivamente, la loro esplicazione fuori e lontano dalle pareti domestiche e, mentre sviluppano convenientemente il corpo, troppo limitatamente svolgono utile azione sullo spirito e sull'ingegno. Tutti, poi tendono ad allontanare i figli dalla famiglia e dall'occhio vigile dei genitori, né è raro il caso che essi non li vedano in casa e li sappiano in essa, se non alle ore destinate alle refezioni ed al riposo.

Il teatrino invece, specie nelle vacanze e nell'inverno, nelle giornate cattive, li trattiene e li ricrea utilmente.

La recitazione poi, per se stessa, dá vantaggi diretti indiscutibili e sicuri, come quella che li obbliga a pronunzia buona e chiara con giusta intonazione di voce, avvezzandoli naturalmente a parlare a tempo ed a tempo tacere, senza interrompere il discorso d'altri.

Di piú, l'allestimento della produzione necessita studio e costanza, ricerche sia dei soggetti, sia dei costumi, sia di tutta la serie dei complementari accessori.

Li abitua ancora, il teatrino, a studiare la forma gradevole di apprestare il soggetto morale collegato con elementi istruttivi, correttamente e piacevolmente, con arguzia, spirito di buona lega, per ottenere e strappare il segno del desiderato successo.

Li avvezza pure a mantenere l'impegno; dal teatrino viene naturale la divisione del lavoro, la ripartizione delle mansioni, donde necessaria la puntualità in tutti ed in ciascuno, perché lo spettacolo preannunziato



abbia luogo puntualmente e puntualmente si provveda per l'allestimento, per le prove, ecc.

Si aggiunge che tutto, o quasi, può essere utilizzato per il teatrino, per cui viene naturale di mettere a parte quanto potrà a suo tempo servire allo scopo.

Essendo indispensabile l'ordine, questo viene messo in pratica naturalmente e troverá piú tardi la continuata applicazione nelle diverse contingenze della vita.

Come sviluppo d'ingegno, trovasi vasto il campo sia per chi si accinge e dedica alla scelta, all'adattamento delle produzioni, sia per chi attende all'allestimento scenico, sia ancora per le persone che si dedicassero ai meccanismi, al mobiglio, ai costumi. E per altra parte la spesa e moltissime altre esigenze sono notevolmente ridotte in confronto di quelle richieste dal piú modesto teatrino sul quale si volesse recitare in persona.

Tutti questi motivi ed altri ancora dovrebbero persuadere i signori genitori a favorire, aiutare, consigliare l'impianto d'una baracca di burattini, d'un teatrino di marionette a vantaggio educativo dei loro figliuoli.





AI GIOVANETTI PICCOLI E GRANDI.

Ottenuto il consenso dei genitori, conviene fissar bene la méta che altri vuole e può raggiungere e, prima d'ogni cosa, guardare al locale del quale si può disporre, essendo questa la difficoltà maggiore da superare.

Per la baracca dei burattini non vi è difficoltà: una tettoia, una camera alquanto grande, un cortile, un giardino, son piú che sufficienti. Se invece si vuole impiantare il teatrino delle marionette, esigenze speciali si impongono e di esse diremo in seguito.

Prima di dare principio all'allestimento conviene fissar bene le idee circa quanto s'intende di eseguire, misurare le forze, vedere su quale cooperazione si può contare, valutare i mezzi, preventivare la spesa.

Niente indispette maggiormente e spegne l'entusiasmo, quanto il dover ripigliare da capo l'impianto, sia cercando di trasformarlo, sia rifacendolo ex-novo, per aver battuto falsa strada.

Se trattasi di burattini, la cosa è semplice: restano a fissarsi le sole dimensioni, ricordando che il prezzo delle teste, dei vestiari, delle scene, cresce in ragione della grandezza; la baracca è pieghevole, portatile; poche sono le scene, pochi i burattini, niente v'è di mobilio, di accessori, non si ha palco scenico. Bastano due lampade a petrolio, due burattinai ed un aiuto, molta buona volontà e costanza, per far bene.

A spettacolo finito, si spengono i lumi, si ripongono le scene, si insaccano i burattini, si ripiega la baracca e tolte le panche e le sedie, si ripone il tutto in buon ordine e felice notte.

Se invece si vuol lavorare con le marionette, eccetto nel caso in cui l'altezza sia limitata per le medesime a 0,20, e questa è poco consigliabile, il teatrino dovrebbe avere sede fissa almeno per la stagione.

Ora diremo del teatro dei burattini.

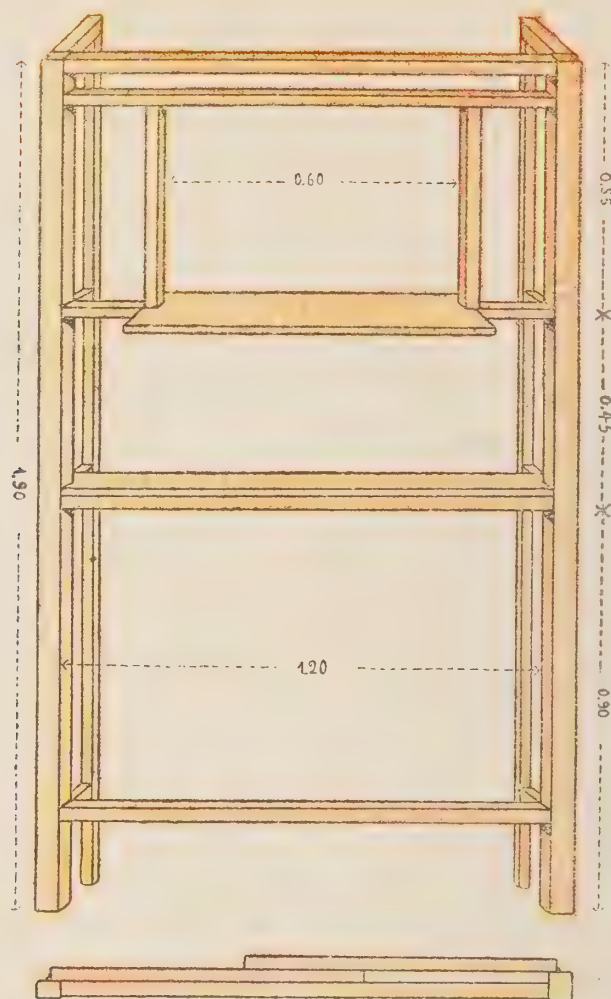


Fig. 5.
BARACCA O
CASTELLO
DEI
BURATTINI.

PIANTA DEL CASTELLO RIPIEGATO.

DELLA BARACCA O CASTELLO.

Questa (fig. 5) è formata da quattro — strettamente anche da tre soli — telai di legno dolce, riuniti insieme per mezzo di cerniere in ferro che permettono di ripiegarli l'uno sull'altro e quando sono aperti — in modo da sostenersi l'uno con l'altro e formare un camerino.



Il castello sia visto in pianta, chiuso (al basso), sia in elevazione e aperto (in alto), munito delle principali quote, comporta scene dipinte sul mezzo foglio di cartone e cioè nelle dimensioni $0,80 \times 0,60$, e le quinte collocate alla destra ed alla sinistra del scenario completeranno l'allestimento.

In questa figura si osserva un telaio di facciata e due telai rispettivamente alla destra ed alla sinistra che si possono richiudere l'uno sull'altro mercé le apposite cerniere avvitate ai montanti di facciata.

Nella larghezza di m. 1,20 possono trovar posto i giovanetti burattinai; per adulti la larghezza sarà di m. 1,70.



Verso la metà dell'altezza viene collocata una assicella, appoggiandola alle traverse dei telai laterali e serve per posarvi i burattini necessari alla rappresentazione, mentre alla parte superiore vengono a poggiare le assicelle di sostegno delle scene e dei bilancini od arie. Noi vediamo questa disposizione chiaramente disegnata e riprodotta nella fig. 6. In essa, si vedono le due traverse superiori dei telai laterali, sulle quali vengono a poggiare l'armatura in legno della scena *A*, le due armature delle arie dipinte a panno drappeggiato ed il sostegno della quinta di destra *B*, quinta che può essere ripetuta sulla seconda aria, quando la scena sia profonda e così simmetricamente verranno disposte le quinte di sinistra.

La fig. 7, rappresenta la parte superiore del castello vuoto, dall'interno e così si osserva in *A*, il sipario di stoffa avvolgibile sull'apposito



cilindro portante a destra la puleggia a gola nella quale passa la funicella *D* di comando tenuta tesa dalla puleggia sottostante.

In *B* si vede l'assicella mobile che forma come balcone ai burattini; questa assicella si rimuove per permettere ai telai del castello di ripiegarsi completamente, ribattendosi l'un sull'altro.

In *C* vi ha la bocca d'opera cui vengono ad affacciarsi successivamente i singoli burattini, durante la recitazione

Le dimensioni del castello debbono essere in rapporto proporzionato con quelle delle teste. Si avverte che in commercio si trovano teste scol-

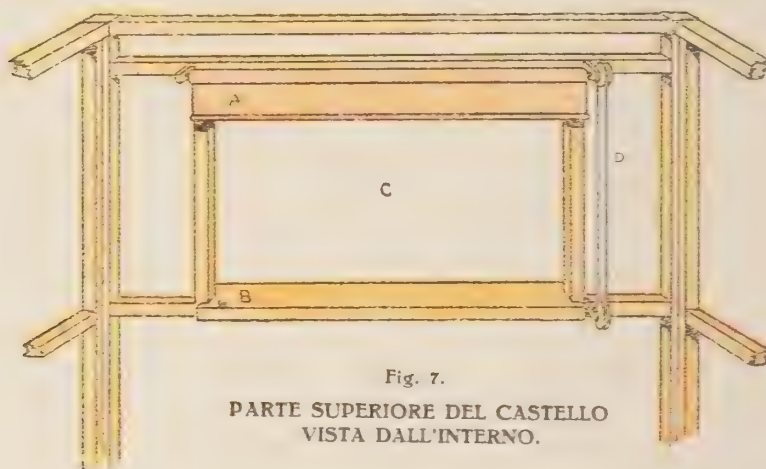


Fig. 7.

PARTE SUPERIORE DEL CASTELLO
VISTA DALL'INTERNO.

pite e colorite in tre misure, e pure si trovano scene dipinte a mano, in due dimensioni su cartone e cioè su foglio intiero e su mezzo foglio. In Torino da G. Bonini in via Roma.

Al mezzo foglio di scena corrispondono le teste piú piccole, al foglio intiero le medie e le grandi.

La bocca-scena avrà la parte piú bassa ad un'altezza tale che, i burattinai, seduti all'interno e con la faccia rivolta al pubblico, restino completamente a questo nascosti e altresí non si possano vedere i capelli. Non conviene che i burattinai siano seduti troppo in basso, ch  le ginocchia piegate non permettono loro di avvicinare convenientemente le mani alla bocca-scena, prendendovi magari, a tratti, un leggero appoggio e per riconoscere se il burattino   tenuto all'altezza voluta.



Una stoffa punto trasparente, meglio doppia, verrà disposta all'esterno del castello e fissata a mezzo di legacci in modo da ritenerla ben distesa, e sarà chiusa attentamente alla parte posteriore, dopo l'entrata dei burattinai e dell'aiutante.

Questa stoffa può essere come più piace al gusto particolare dei burattinai, ma giova al buon effetto il metterla di due disegni diversi, l'uno di base, dalla bocca-scena in giù, per es. a righe verticali, l'altra diversa dalla bocca-scena in su.

La baracca di sopra è scoperta e l'interno dalla bocca-scena in su, è bene sia di colore bigio, verde, castagno scuro.

Chiude la bocca-scena un sipario, dipinto a tendaggio, che s'avvolge su apposito bastone cilindrico imperniato alle estremità e poggiante coi perni nei montanti di legno annessi al telaio di facciata, e che limitano la larghezza della bocca-scena; altro bastone cilindrico fissato al basso provoca la discesa del sipario quando la cordicella di comando lo lascia in libertà.

Se invece del sipario si volesse applicare un velario, questo potrebbe essere di bell'effetto se in velluto rosso guernito di frangia d'oro falso, al basso e sui lati che per chiudere si riuniscono, sospeso per mezzo di anellini metallici, scorrenti in asticella orizzontale di ferro, posta superiormente, manovrata da cordoncini passanti entro apposite carrucoline in numero di quattro, due nel mezzo e due all'estremità esterna della bocca-scena.



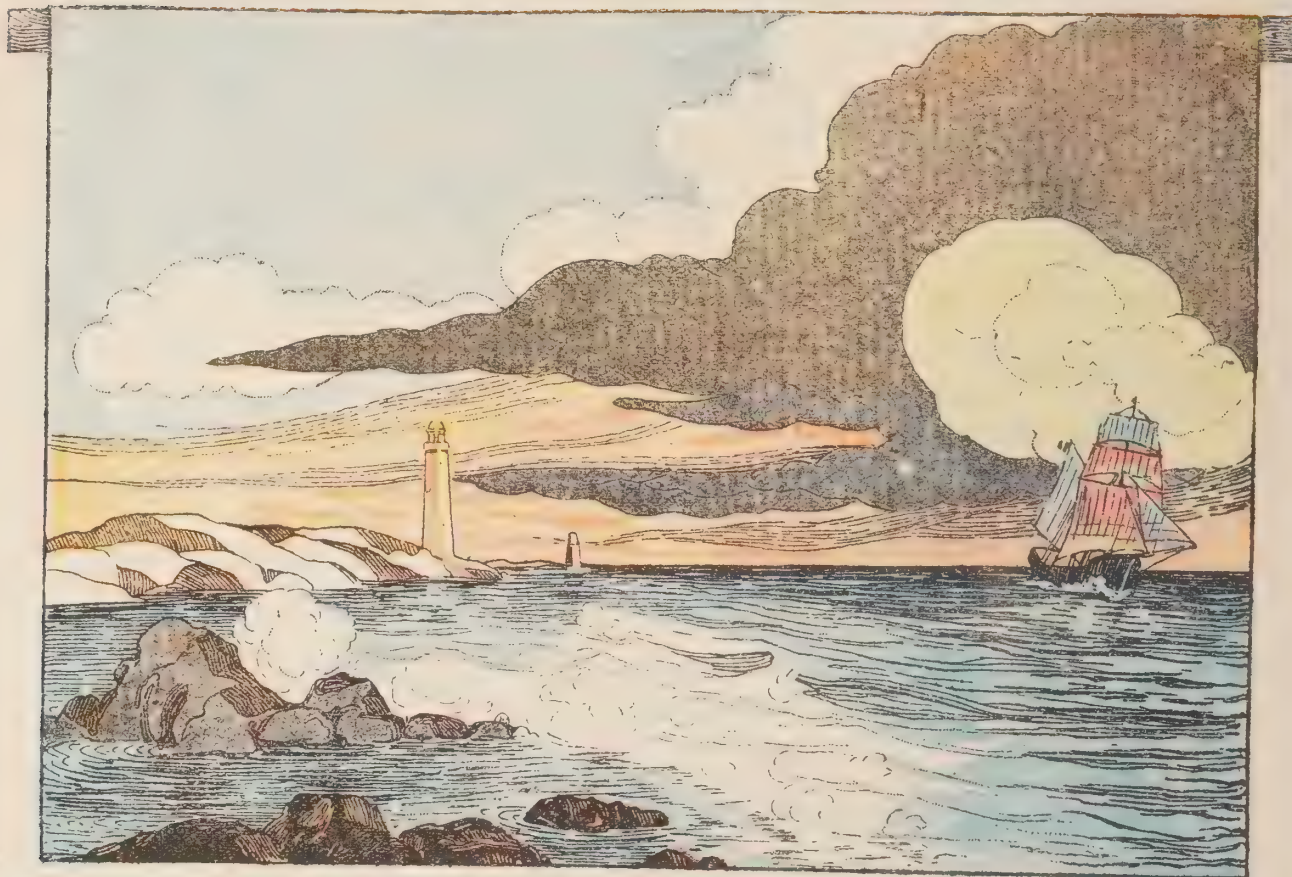


Fig. 8.

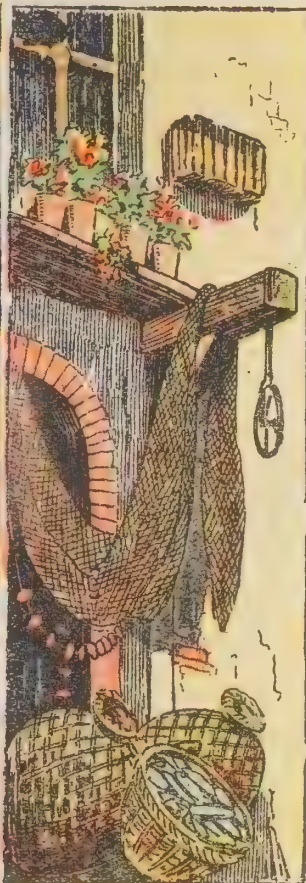
MODELLO DI SCENARIO
RAPPRESENTANTE L'ENTRATA
D'UN PORTO DI MARE.

DELLE SCENE.

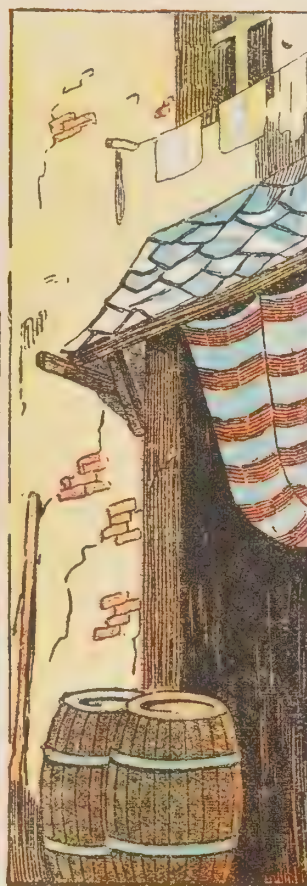
Nel teatro dei burattini i cambiamenti di scena a vista del pubblico non sono guari usati; se le scene sono dipinte su tela, saranno debitamente montate per essere avvolte superiormente come il sipario ed avranno in basso il solito bastoncino cilindrico, decorato da pittura per renderlo meno visibile, che serve a facilitarne la discesa.



1ª Destra



2ª Destra



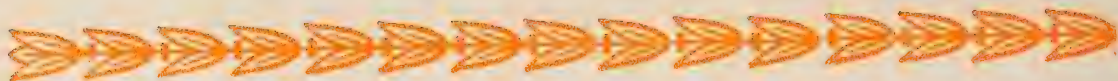
1ª Sinistra



2ª Sinistra

Fig. 9.

MODELLO DI QUINTE PEL SCENARIO
RAPPRESENTANTE L'ENTRATA DI UN
PORTO DI MARE.



Se invece le scene sono dipinte su cartone, queste saranno opportunamente armate in alto ed in basso da apposite sottili assicelle di legno dolce, incollate posteriormente per impedire ogni deformazione e assicurate con qualche punta a legno alle estremità, per garantirne la stabilità.

Queste assicelle, se non si fanno cambiamenti a vista, poggiano direttamente col rinforzo superiore, più lungo della baracca di 6-8 centimetri per parte, sulla parte superiore dei telai laterali del castello. Ove si volessero fare i cambiamenti a vista, le scene dovrebbero essere dipinte su tela e si dovrebbe applicare al castello montato aperto un'assicella munita di carrucoline, due per ogni scena, a mezzo delle quali si otterrebbe di sollevare od abbassare ciascuna delle scene a volontà, mediante cordicelle di comando. È da notarsi che le carrucoline poste dalla parte del comando debbono essere doppie, e cioè munite di due rotelle.

Ai fianchi, vengono appese, un po' più avanti della scena, una o due coppie di quinte per completare l'effetto scenico ed ottenere l'effetto di sfondo.

Le scene necessarie usualmente per il buon funzionamento di un teatrino sono le seguenti: la reggia, la sala, la camera civile, la camera rustica, il bosco, la piazza, il porto di mare, il cortile, il castello, il carcere, l'osteria, la caverna.

Con queste scene si può formare l'*ambiente* adatto allo svolgimento della maggior parte delle produzioni per i burattini.

All'esterno del castello, e sul davanti, mediante due bracci opportunamente disposti, vengono sostenute due lampade a gas acetilene, in modo da evitare il pericolo d'incendio, e munite di riflettore in latta lucida, allo scopo di proiettare la luce sulla scena e di impedire che la visione della fiamma, per parte del pubblico, rechi incomodo alla vista di esso. Queste lampade possono anche essere sostituite da altre a petrolio. Nessun'altra lampada deve essere accesa nell'interno del castello.

Lo spettacolo si compone d'ordinario d'una produzione in tre atti e di una farsa in un atto. Un prologo è spesso di buon effetto.





Fig. 10.
RE E REGINA.

DEI BURATTINI.

Come già si è detto, il burattino consta di testa e mani di legno e del sacco che li riunisce e che nasconde la mano ed il braccio del burattinaio, il quale di sotto lo muove.

Le teste si trovano in comune commercio, di legno scolpito e colorito, in tre grandezze diverse e in serie di dodici caduna; vengono dall'Alto Adige e sono di poco costo. Disgraziatamente però, tutte le dozzine riproducono le stesse figure con differenze insignificanti.

Ogni serie comprende il Re, la Regina (fig. 10), il Diavolo, la Morte, la Vecchia, la Giovane, il Gioppino con tre gozzi, Arlecchino, Brighella, due uomini, il pagliaccio: in qualche serie si trova Tartaglia coi grandi occhiali verdi. Mancano quindi il Carabiniere, il Marinaio, il Brigante, il Mago e l'Orco.



La dimensione delle teste viene data dalla dimensione delle scene, avvertendo che il prezzo di queste cambia salendo al doppio per le scene a foglio intero.

Nell'acquisto delle mani, ove queste non siano unite per coppie e da segarsi poi all'atto del montaggio, osservarsi di acquistarne sempre una destra e l'altra sinistra e proporzionate alla grandezza delle teste, mai troppo grandi.

Le teste hanno tutte il collo piuttosto grosso e ciò allo scopo di permettere un foro che si prolunga nella testa, foro che riceve il dito indice del burattinaio e che quindi deve essere di dimensioni tali da contenerlo, permettendo di cacciarvi dentro tutta la prima falange a dolce coesione. Se questo foro si dovesse allargare, conviene ritoccarlo in modo che la testa resti leggermente rovesciata all'indietro per correggere la tendenza che si ha generalmente di buttarla troppo avanti piegando il dito, mentre poi non si può rovesciare, se non spostando all'indietro l'intero corpo col piegamento di tutta la mano e quindi del corpo del burattino.

Le mani, se non sono di legno, possono essere di composizione, ma hanno il grave difetto di rompersi facilmente, specie se i burattini vengono agli scapaccioni fra di loro (e questo succede invariabilmente ad ogni rappresentazione, perché forma il più bel divertimento del pubblico invitato).

In questo caso conviene procurarsi due mani di legno ben proporzionate, ben lavorate e finite. Queste si ungeranno ripetutamente con olio. Si studierà poi di applicarvi convenientemente attorno un forte filo unto di sego che servirà a tenerlo relativamente fisso al sito voluto. Questo filo che serve per dividere in due parti la forma, parte dal gomito e seguendo una retta va alla estremità esterna del dito mignolo, passa alla punta delle altre dita riunite e per il pollice torna al piego interno del gomito. Devesi in sostanza disporre in modo da permettere di dividere la forma in due parti e che la mano modello possa essere estratta senza rompere la forma.

Inutile dire che le dita nel modello debbono essere unite e distese, sia per facilitarne la fabbricazione, sia per aumentarne la solidità.

Ciascuna si sospenderà quindi in una scatola di forte carta, della voluta dimensione, unta all'interno di olio, tenendo in alto i due capi del filo.

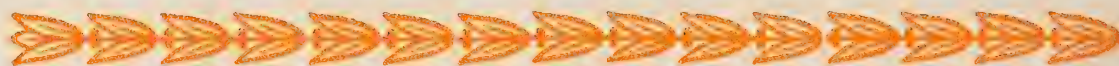


Fig. 11.
LA VECCHIA.

Si stempererà alquanto scagliola in acqua, rimestandola per bene, sí da ottenere un latte denso ed omogeneo che si verserà nella scatola fino a riempimento.

Quando la scagliola avrà presa la consistenza voluta e tale da non deformarsi, si strapperà la carta della scatola, si tirerà il filo in modo da dividere la scagliola in due parti e si lascerà fare maggior presa: quindi, levata la mano modello, si ripasserà diligentemente la forma, essiccata, si ricongiungerà con la mano modello entro e si taglierà col coltello all'esterno, bagnandola, occorrendo, per facilitare il taglio e si lascerà asciugare.

Secca, la forma, si pennellerà con olio, fino a rifiuto e questa, combaciando insieme le due parti e unendole solidamente a mezzo di spago,



sarà pronta a riprodurre quante mani si desidera avendo cura, prima di colarvi la scagliola, di introdurvi, come armatura di rinforzo, alcuni piccoli fili di ferro.

Quando la scagliola è ben ferma, si toglie lo spago che riuniva i due pezzi della forma, si apre questa e si leva la manina così riprodotta: si lascia seccare, si ripulisce e, secca, si pennella ripetutamente con buona colla forte, ben liquida, ma ben cotta, e nelle ultime due riprese si aggiunge la tinta (un poco di rosso con poco giallo). La mano così sarà pronta al montaggio.

Inutile, quasi, dire che occorrono due forme, una per la destra, l'altra per la sinistra, e che l'operazione dev'essere ripetuta tante volte quante sono le teste da montare. Le mani del diavolo saranno d'un bel rosso vivace.

Preparate, in seguito, tante strisce di tela di cotone forte, della larghezza di cm. 5 e della lunghezza di cm. 10 circa, si legano al polso di ciascuna mano, fermandole con filo forte, formando manichino o polsino verso la mano ed astuccio verso il gomito, di grandezza tale da permettere di cacciarvi il dito pollice nell'uno ed il dito medio nell'altro; quindi si spalma la tela con acqua di colla forte, ben preparata, ripetendo, dopo essiccazione, due o tre volte l'operazione, tanto da ottenere astucci duri e robusti.

Si preparano quindi i sacchi di tela di cotone forte, secondo il modello, proporzionandoli alla grossezza delle teste dei burattini ed osservando che quelli destinati alle teste maschili debbono essere meno ampi al basso e più ampi quelli destinati alle teste femminili; questi potranno anche essere convenientemente imbottiti al petto e qualcuno potrà anche avere qualche rigonfiatura imitante la gibbosità, se la testa la comporta.

Al sacco viene fissata la testa mediante quattro o sei sellerine piccolissime (specie di chiodini conici, a testa, facili a levare) e con un'opportuna legatura di forte filo.

Si fissano similmente le mani all'estremità delle maniche con riguardo che le braccia non siano né troppo lunghe, né troppo corte e che le destre siano a posto e col pollice rivolto in avanti, se le braccia sono abbassate.

Nelle mani di scagliola non si possono piantare le sellerine e perciò si dovrà limitare alla legatura a forte filo e rinforzo di colla.



Fig. 12.
LA VECCHIA
E IL GIOVANE.

Si è particolarmente descritta la fabbricazione delle mani, perché con buona volontà è facile fabbricarcele e perché il prezzo di costo di due mani di composizione (non par vero) supera il costo di una testa di legno.

Il burattino così ottenuto è pronto ad essere vestito a seconda del personaggio o della maschera che la testa comporta. Il buon gusto artistico della signorina vestiarista avrà modo di esplicarsi.

Parlando più avanti delle maschere si troverà sommariamente descritto, col carattere, anche il vestiario di ciascuna.

Allestiti e pronti tutti i burattini, le scene e le quinte, si passa alla scelta della produzione.

Per esordire, conviene tenersi al semplice, con pochi burattini contemporaneamente in scena. La produzione si manda a memoria, e si fanno tante prove fino a che l'azione e le parlate si svolgano lodevolmente, senza interruzioni.

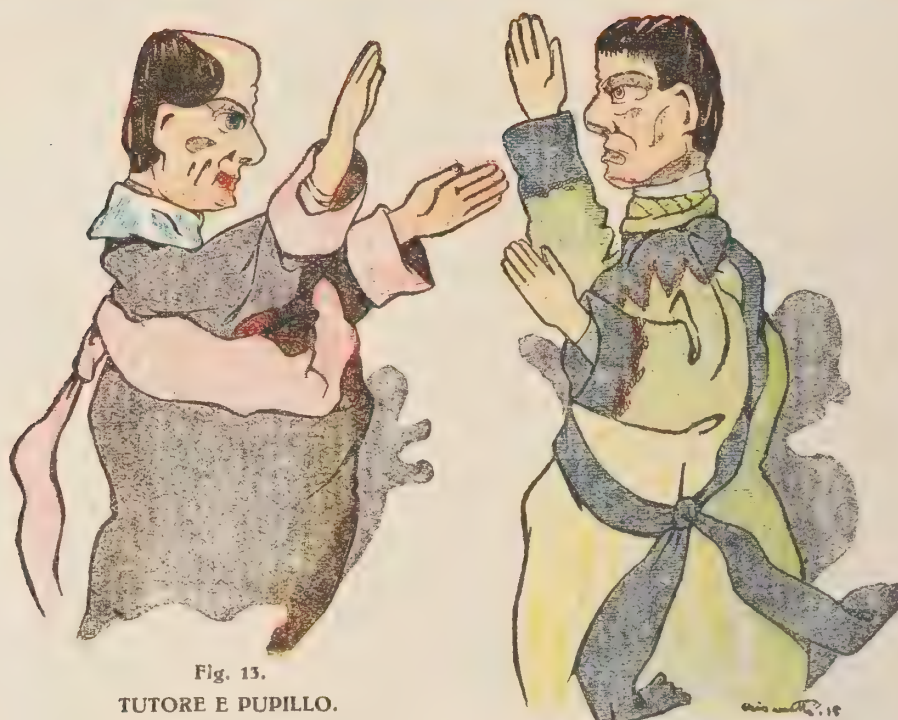


Fig. 13.
TUTORE E PUPILLO.

Durante la prova, la voce potrà essere alquanto moderata, ma non troppo, perché anche per le corde vocali è utile l'allenamento, per evitare che la voce, forzata durante la rappresentazione, non corra pericolo di abbassamento e magari di cessazione.

Per le prime volte, si potrà convenientemente ricorrere ad uno specchio posto davanti al castello, leggermente inclinato all'indietro, e, rimossa provvisoriamente la tela di chiusura, potranno gli esordienti burattinai vedere i movimenti dei loro burattini, correggendoli, se occorre. Tutti i burattini hanno pronunziata tendenza di appoggiare il mento al petto che non esiste o quasi, e perciò non sarà mai abbastanza raccomandata l'attenzione continuata per tener la testa ben alta e dritta col tenere l'indice ben disteso.

Il burattino che parla, muove testa e braccia, si volge verso il suo interlocutore e spesso verso il pubblico, mentre quello che tace sta quasi immobile per non ingenerare confusione nel pubblico, il quale non ha altro mezzo per riconoscere il burattino che parla.



Fig. 14.
TARTAGLIA E
UOMO BARBUTO.

La recitazione sia forte, chiara e lenta, le sillabe chiaramente articolate, le finali non mangiate.

Si deve curare, fin dall'inizio, di recitare adagio per dar tempo all'uditorio di comprender tutto e bene, avendo in mente sempre che il pubblico non conosce la produzione, a differenza dei burattinai che la devono conoscere molto bene.

Purtroppo per i burattini esistono in commercio ben poche produzioni e ciò per il fatto che quasi sempre il burattinaio recita, come si dice, a soggetto.

È questo un modo di recitazione che era molto in uso nel passato e consiste nel fissare il tema, lasciando poi ampia libertà all'artista



burattinaio di formare e condurre a suo talento il dialogo, infiorandolo di motti arguti e di satire pungenti. Quando poi era condito addirittura da staffilate sanguinose, da indiscrezioni pericolose, valevano ad attirare all'imprudente burattinaio serque di sonore bastonate, coltellate, o la prigione.

La rappresentazione sarà preceduta da attraente pubblicazione di vistoso cartellone nel quale saranno in modo sibillino svelate le più salienti bellezze della produzione, sempre in rapporto con l'intelligenza del pubblico spettatore.

Un rotolo di vecchia tappezzeria al rovescio, riceverà il frutto delle cervelotiche distillazioni del pittore, in tutta la lunghezza necessaria e sarà appeso almeno all'ingresso od all'interno del locale con l'indicazione della fatica particolare di questo o di quell'attore.

Le commedie per i burattini non comportano molti personaggi, sia perché difficilmente vi possono, per la poca ampiezza del castello, agire più di due burattinai, con un aiuto, sia perché lo svolgimento della produzione poggia essenzialmente sul protagonista che viene ad essere impersonato nella maschera locale in maggior favore presso il pubblico.

La commedia deve avere un fondo di moralità. Durante l'azione si potrà bensì rappresentare il vizio, la prepotenza, il sopruso, l'invidia, l'avarizia, l'intemperanza, ma solo per mettere in maggior evidenza i danni che ne derivano, per meglio far contrasto e far più evidenti le virtù opposte corrispondenti ed i vantaggi che ne risultano nel campo morale e pratico.

Si avrà quindi cura di cercar magari di commuovere il pubblico durante lo svolgimento dell'azione, di far trionfare momentaneamente il vizio, ma si finirà sempre col castigo e col disprezzo del medesimo, chiudendo in modo allegro il trattenimento per modo da lasciar buona l'ultima impressione.

Se nel corso del dialogo è lecito introdurre parlate, non troppo lunghe però, di indole istruttiva, sempre adatte al gusto ed alla intelligenza dell'uditorio, conviene trovar modo di riassumere verso la chiusa con la morale e con l'insegnamento, risultante dal complesso.



Fig. 15.

Se l'azione si è impernata sopra pregiudizi di fole, di streghe, di spiriti, fattucchiere, medicastri empirici, ecc., la chiusa deve, sotto pena di falsare la verità, di tradire lo scopo, mettere in chiaro ed evidente rilievo la fallacia di certe viete credenze al riguardo ed il pericolo e l'assurdità di attenersi in oggi ad esse.

Castigat ridendo mores, corregge, mettendo in ridicolo, i costumi; ecco il motto che stava scritto in fronte alla facciata dei teatri dei burattini



e delle marionette: il ridicolo è pur sempre il grande, e piú sicuro correttore delle mode esagerate, delle abitudini deplorevoli, nelle masse.

La correzione deve però essere fatta con spirito e con garbo e se la staffilata è vivace e dolorosa, deve colpire giusto nel segno, battendo sul vizio, mai scendere a personalità; intendami chi può che m'intend'io, ed il pubblico è lesto ad afferrare, a comprendere, a fare l'applicazione, piú presto che non si creda.

Nelle produzioni poi, conviene por mente di non falsare il carattere delle maschere, appropriando i personaggi adatti a ciascuna di esse ed osservare che non sempre il protagonista può essere rappresentato da una maschera qualsiasi, sebbene questa possa essere la beniamina del pubblico.

Cosí il simpatico e vivace Arlecchino non potrà mai, in fondo, essere valoroso o temperante, od essere portato come modello di tali virtù; Gianduaia non sarà mai traditore, disonesto, o mentitore; il Dottore Balanzone non guarirà mai alcuno con tutta la sua scienza; Tartaglia non parlerà mai correntemente, né sarà grandioso, benefico, pacifico; Pantalone pagherà invariabilmente, anche quando non è lui a rompere, e non avrà mai moglie; Brighella non sarà mai vittima, ma la sua scaltrezza ed il raggirò lo salveranno, quasi sempre, dal ben meritato castigo.

Fissato l'ordine dello spettacolo, riunito il pubblico, possibilmente a sedere, davanti al castello, s'accendono i lumi e si entra nella baracca con l'aiutante, chiudendovisi accuratamente affinché nessun occhio indiscreto entri nelle segrete cose; tolte le giacche e rimboccate le maniche, messisi i burattinai a sedere, s'infilerà la mano destra nel sacco, con la sinistra si stringerà la testa tenendola ferma onde il dito indice della destra possa conficcarsi in modo stabile nel foro del collo penetrandovi per tutta la prima ed al piú, per metà della seconda falange, ove il collo fosse alquanto lungo e successivamente le dita, pollice e medio rispettivamente negli astucci della mano sinistra e destra (fig. 15). Questo vale per chi è seduto a destra, mentre chi è a sinistra opera in modo analogo fissando il suo burattino sulla mano sinistra. Essendo pronti,



Fig. 16.

l' aiutante, che ha sarsi di tanto da non pubblico, solleva il lario, tirando sulle

La produzione ma scena comporta (fig.16). Questi verrà comese camminasse,

all'altezza voluta prima di essere alla vista del pubblico, e giunto alla metà circa della scena, si volgerà al pubblico prima di parlare.

Non sarà mai abbastanza raccomandata l'attenzione di non precipitare il discorso e di sostenere il burattino all'altezza voluta.

La posizione del burattinaio è assai incomoda. Il principiante, nel tenere le mani sollevate, si stanca assai presto, per cui anche per questo lato, al principio, le prove non sono mai troppe per evitare che il burattino scompaia annegandosi nella parte inferiore e sottostante alla bocca-scena.

avuto cura di abbassare essere veduto dal sipario od apre il ve-apposite cordicelle. d'ordinario alla prima un solo personaggio inscena lentamente, curando di tenerlo



Avvicinandosi la fine della sua parlata, avverte in tempo il compagno onde si tenga pronto ed a parlata finita si volterà dalla parte dalla quale questi deve uscire.

Quando viene in scena il secondo burattino per dialogare col primo, esso verrà assunto dal secondo burattinaio sulla mano sinistra e portato all'altezza voluta prima di venire in scena.

La voce sia quanto più si può naturale e così il dialogo, evitando il recitare da pappagallo o con cantilena; il discorso naturale comporta modulazione della voce ed accompagnamento dei movimenti del corpo in chi parla, mentre saranno limitati quelli di chi ascolta. Quando poi dovessero venire in scena contemporaneamente più burattini, l'aiutante sarà lesto a porgerli, infilarli, fissare le teste e le mani alle dita dei singoli e questi a lor volta li faranno venir in scena a dovere e con l'attenzione di appropriare a ciascuno voce adatta, da mantenersi a ciascun burattino durante tutta la produzione (fig. 17).

L'introduzione delle maschere, parlanti ciascuna il proprio dialetto, nella recitazione elimina la confusione e dá molto buon effetto alla produzione; da principio è difficile, ma con la pazienza e la costanza, applicandosi ciascuno ad un particolare dialetto, specie con la lettura, si riesce.

In questo torna utilissima la lettura delle commedie di Carlo Goldoni nelle quali si trovano vari dialetti riuniti.

L'aiutante farà attenzione di mai lasciarsi vedere dal pubblico, attraverso la bocca-scena aperta, e sarà pronto ed attento alle sue mansioni, quella di porgere e mettere alla mano il burattino; porgere, a tempo debito, bastoni, sciabole od altro indispensabili per combattere e picchiare, divertimento che non manca mai il suo effetto di eccitare l'ilarità del pubblico e di ottenerne gli applausi.

Pretendere, in città, ove vi sia già un buon burattinaio di professione, di impiantare un teatrino e fargli concorrenza, se non sia per superarlo, colla sfarzosità del vestiario, coll'eleganza, con la buona scelta delle commedie, è molto difficile ed occorrono attitudini speciali, lunga e costosa preparazione, cura dei più minuti particolari, ottimi elementi per la recitazione, locale molto adatto e favorevole.

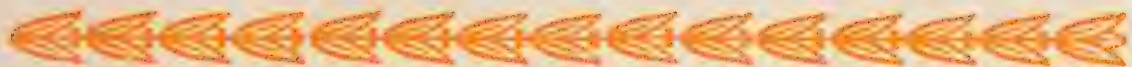


Fig. 17.

Dopo l'invenzione bellissima del cinematografo, per lo sviluppo della quale si spendono tuttora somme favolose e per la quale tutto il diletto è offerto agli spettatori per mezzo della visione, pretendere di seguirne la strada, con messa in scena anche lontanissimamente ridotta, sarebbe assurdo. Via affatto diversa è quella del teatrino, fondata essenzialmente sulla buona scelta delle produzioni, sulla moralità di esse, sull'elemento istruttivo, sulla perfetta recitazione, il tutto offerto, in bel modo, all'uditorio per via dell'udito, col sussidio utilissimo della visione scenica, come



complemento, per tenerne fissa l'attenzione, eliminando la monotonia, commovendo e rallegrando, il tutto combinato in bel modo e tale da cattivarsene le simpatie ed ottenerne l'ambito plauso.

Ma, prima d'ogni cosa, sarebbe assolutamente inutile e fuor di luogo, ogni sacrificio di borsa, di tempo, di cure, di studio, di fatiche, quando in anticipazione non si vedesse la possibilità di avere un pubblico discreto continuatamente e numericamente proporzionato al locale disponibile.

Niente è più snervante e demolitore quanto il vuoto; recitare per le panche spegne le migliori volontà, come niente sprona più fortemente e dolcemente ad un tempo, quanto una bella pienona dalla quale o tanti o pochi siano esclusi.

È questa condizione essenziale per ben esordire e per meglio continuare.

Questa considerazione è affatto a sé, indipendente cioè dallo scopo che altri si prefigga, far danaro, per sé o per beneficenza, oppure col semplice scopo di nobile studio e lavoro a divertimento proprio e degli invitati.

Chi paga ha dei diritti incontestabili che debbono essere soddisfatti.

Non per questo, di essere l'invito esente dal pagamento di quota, cadono tutti i doveri del burattinaio che si rispetta, anzi.

Si è per ciò che conviene all'esordiente, prima di scendere in lizza, misurare le forze ed assicurarsi pubblico adatto e numeroso.

Coi primi successi cresce la buona volontà; si tenta di far sempre meglio per parte del o dei burattinai. Il pubblico poi è voglioso di accorrere e di applaudire.

Il dilettante che mette la sua buona volontà e la sua baracca a disposizione di uno dei tanti Comitati di beneficenza, non si metta mai nel pericolo di farsi fischiare, o, quel che è peggio, di farsi compatire. Misuri bene le sue forze prima di accettare e si assicuri la necessaria capace cooperazione. Veda il locale e lo metta a confronto con la forza della sua voce e ricordi che chi non sente non capisce, si annoia ed è molto disposto a disapprovare. Se tace, lo fa per la sua buona educazione o perché intende far, ad ogni costo, opera buona, ma un'altra volta non si lascia più commuovere e si astiene.

Esempio di schema di commediola a soggetto.

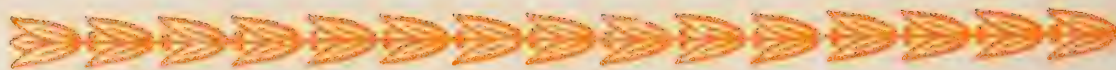
Arlecchino fortunato (*in due atti*).

- ATTO I. *Scena 1^a* — Pantalone solo si lamenta che gli affari vanno male.
- » » *2^a* — Detto e Arlecchino suo servo. Arlecchino si lamenta che lo stipendio mensile è piccolo (3 cent. al mese) e che la cuoca non gli dá mezzo di levarsi la fame. Pantalone trova che mangia anche troppo e gli promette aumento di salario.
- » » *3^a* — Arlecchino e Colombina, servetta. Progetti di Arlecchino. Colombina ride dei progetti e lo canzona.
- » » *4^a* — Arlecchino tocca diverse mesate da Pantalone, che gli raccomanda l'economia ed il risparmio.
- » » *5^a* — Arlecchino trova Brighella, che gli consiglia di giuocare al lotto.
- ATTO II. *Scena 1^a* — Arlecchino e Brighella. Arlecchino ha vinto e mette su casa.
- » » *2^a* — Arlecchino mangia troppo, cade malato.
- » » *3^a* — Il Dottor Balanzone lo visita e gli ordina ogni sorta di rimedi veterinari.
- » » *4^a* — Arlecchino non prende le medicine e guarisce.
- » » *5^a* — Pantalone, ch'è lì per fallire, si rivolge ad Arlecchino.
- » » *6^a* — Arlecchino mette la sua borsa a disposizione di Pantalone; lo salva dal fallimento.
- » » *7^a* — Si associano Pantalone ed Arlecchino e questi sposa Colombina.

Schema di commediola per burattini.

Brighella Caviccio mediatore.

- ATTO I. *Scena 1^a* — Brighella, a spasso, senza padrone, conta la sua storia passata e fa progetti per sbarcare il lunario.
- » » *2^a* — Lelio, figlio di Pantalone, gli propone di assumerlo come servo, ed egli accetta. Lelio firma cambiali che Brighella si offre far scontare.
- » » *3^a* — Pantalone desolato per i debiti e la cattiva condotta di Lelio.
- » » *4^a* — Combina col capitano Momolo d'imbarcarlo per il Levante.
- » » *5^a* — Pantalone rimprovera a Brighella i cattivi consigli dati a Lelio e lo minaccia di farlo incarcerare.
- » » *6^a* — Lelio domanda perdono al padre della vita scioperata, promette emendarsi e parte con Momolo.
- ATTO II. *Scena 1^a* — Lelio a Costantinopoli. Momolo gli trova impiego e gli lascia danaro. Momolo parte per l'Egitto.
- » » *2^a* — Lelio contrae cattive amicizie ed è ridotto al verde; soffre la fame; per non morire s'imbarca sopra un veliero greco e torna a Venezia.
- » » *3^a* — Il capitano è amico di suo padre, ma lo fa filar dritto nel dovere per modo che arriva a Venezia pentito e corretto.
- » » *4^a* — Incontro di Lelio con Pantalone; promessa di vita onesta e laboriosa e inaugurazione della Ditta Pantalone e figlio.
- » » *5^a* — Brighella si offre come facchino di negozio e viene accolto sulla formale promessa di essere galantuomo e di fare il suo dovere.



DELLE MASCHERE ⁽¹⁾.

Diremo ora brevemente delle maschere piú usate, anima e vita di ogni teatrino, e questi cenni serviranno tanto per i burattini quanto per le marionette.

ARLECCHINO, il re delle maschere per brio ed eleganza, merita il posto d'onore. Bergamasco d'origine, deve, sotto pena di perdere la metà del suo pregio, parlare il dialetto proprio. Questo ha il grave difetto di avere molte parole oscure e difficili a capirsi, per ciò quasi sempre, fuori della sua Bergamo, Arlecchino parla veneziano. Se parla italiano muove a compassione.

Egli è un misto di arguzia e di ignoranza, di malizia e d'ingenuità ha buon cuore; soffre di paura e quando non vi è pericolo fa il gradasso, a ciance; sono sue doti simpaticissime l'agilità, la grazia e la lepidezza. Fa, per lo piú, le parti del servo sempre affamato, del carceriere liberatore della virtù oppressa.

Vuol sempre sposare la servetta, sia essa Colombina, Corallina, Vespina od altra; ma, se la produzione finisce col suo matrimonio, durante la medesima è sempre scapolo. Libero di parola, non dovrebbe mai essere sguaiato, purtroppo invece...

Il suo vestito è stretto alla snella sua persona, si confeziona con stoffa a rombi o losanghe aventi la diagonale piú lunga dall'alto al basso, qualcuno lo vuole a triangoli, ma sta meno bene. I colori sono: rosso, azzurro, verde, giallo, nero e bianco. Ha giubba abbottonata davanti, poco piú lunga del fianco su cui passa la cintura stretta alla vita, in cuoio nero verniciato, collo basso, quello della camicia, bianco rivoltato, a punta alquanto allungate sul petto. Non porta cravatta; davanti, ha bottoni di stoffa a colori. I pantaloni stretti, alquanto corti, lasciano vedere le calze bianche, e ai piedi tiene scarpe di pelle scamosciata in giallo chiaro. In

(1) La spettabile Soc. An. G. B. Paravia & C. ha dato alle stampe un libro, elegantemente illustrato a colori: GIANELLA A. M., *Piccola Storia delle maschere italiane*. — Gli studiosi possono ricorrere ad esso.



Fig. 18.
ARLECCHINO.

testa cappello di feltro bianco di forma tonda, tesa larga tanto da poterla rilevare fissandola al tamburo con bottone, esterno, di stoffa di colore vivace. Alla cintola o in mano ha la spatola di legno o sciabola, divisa però nello spessore, sí che battendo dá uno speciale rumore.

GIANDUIA, maschera piemontese, parla il dialetto, è oriundo di Calianetto presso Asti. Ha faccia larga e rossa, naso grosso, bitorzolo in fronte; è l'uomo furbo campagnuolo, onesto, lavoratore, galantuomo, buon soldato, devotissimo al suo Re ed alla Patria, di buon consiglio, fa il capo popolo per spingerlo al dovere, mai per sobbillarlo, mai per indurlo alla rivolta. Pronto al sacrificio, dá buon esempio, ma, per prudenza, a buon fine, non si lascia mai mettere dentro e, non per paura, sa squagliarsi a tempo, si permette di prendere in giro le guardie di città ed i dazieri, mai la benemerita. Ha ottimo cuore. Beve bene e vanta la sua barbèra, ma non si vede mai ubriaco, allegro sí: al piú dorme, e cosí cade in impicci dai quali se la cava sempre abbastanza bene; se può, ove occorra,



Fig. 19.
GIACOMETTA.



picchia, con le sole mani però, e non le piglia mai; è la bocca della verità a qualunque costo, abborrisce la maldicenza, specie sugli assenti, che tosto prende a difendere; fa qualunque parte a patto di aver sempre ragione; difende i deboli se oppressi; volentieri si impegna a sventare le trame dei tristi e ad abbattere le tirannie; sa leggere, poco scrivere. Sua moglie, cui è molto affezionato e fedele, si chiama GIACOMETTA, lingua sciolta e vivace, buona donna, però, e lavoratrice casalinga, un po' pettegola, ma onesta, retta, svelta ed economa.

Gianduia veste giacca larga di lana color nocciola, a collo rivoltato ed a tasche esterne, tutta orlata di fettuccia in lana rossa; panciotto giallo,



Fig. 20.
BRIGHELLA.

orlato di rosso, bottoni rossi, pantaloni di lana verde, al ginocchio, legati con fettuccia rossa con gala, calze rosse lunghe, scarpe nere basse, camicia bianca di bucato, a collo rivoltato e cravatta in colore.

In testa tricorno con coccarda tricolore a destra e codino avvolto in fettuccia rossa con piccola gala.

BRIGHELLA, come Arlecchino, è oriundo delle valli Bergamasche, ma vive per lo più a Venezia e parla il dialetto veneziano.

È il tipo dell'astutissimo intrigante, dell'imbroglione senza scrupoli. Insolente, chiacchierone e ladro, sempre servitore, spesso senza padrone, è di aiuto prezioso per quei che l'assume a servizio se sa utilizzarne la



malizia: sempre spiantato, trova buona ogni via di far denaro. Sensale di matrimonio, mente sulle informazioni pur di intascare la mediazione; ha già varcato la cinquantina; è capace di somministrare per conto del padrone tanto una serqua di legnate quanto una coltellata, ha la fedina criminale punto pulita.

Alla faccia, porta la mezza maschera color cioccolata; barba alla greca.

Veste di bianco, con giacca, calzoni lunghi e mantellina ampia, tutto orlato di verde, con fascia, berretto uso cuoco, tondo, alquanto largo, con fettuccia verde in giro; scarpe di cuoio nero basse.

PANTALONE DE BISOGNOSI, negoziante di Venezia, parla il dialetto; è vecchio; ha capelli bianchi e barba lunga, a punta in avanti, bigia. È magro; or ricco or decaduto, non ha moglie, è vedovo, ha quasi sempre o una figlia o un paio di nipoti che vorrebbe maritare a modo suo. Se ha un figlio è Lelio, fannullone, vizioso, che col giuoco lo rovina. Or prodigo, più spesso avaro, affaccendato, parlatore, un po' intrigante, raramente astuto, quasi sempre buon uomo, è sempre lui che paga anche quando non è lui a rompere.

Porta mezza maschera scura o nera. In capo berrettone di lana rossa pendente a punta sulla spalla; maglia rossa stretta alle gambe che termina nella calza, giubbetto di panno rosso, gabbano o zimarra a lunghe maniche, in parte aperte, di lana nera; ai piedi pianelle gialle a punta all'insù, alla turca; cintura di cuoio naturale con borsa di cuoio appesa.

Il DOTTOR BALANZONE, bolognese, parla il dialetto, ma può, senza troppo danno, parlare italiano.

È ricco di sostanze ereditate dal padre, non fa speculazione di sua scienza, ha studiato troppo, quindi ha, nel cervello, grande confusione; per successione di idee divaga e va a finire le mille miglia lontano; fa il medico per amor dell'arte. Ha spesso una figlia, la signorina Rosaura, da marito, che è disposto a dotare largamente, alla quale tiene la cameriera, Colombina o Vespina. Le sue parlate sono lunghe, rettoriche o medicali e non finiscono più. Ha ottimo cuore, pronto al perdono.

Faccia tonda bonacciona, baffi neri, sbarbato, porta maschera nera alla fronte ed al naso. Veste completamente in nero, seriamente; in testa



Fig. 21.
TARTAGLIA.

porta cappello nero, tondo, a larga tesa: quando lo tiene in mano, gli resta in capo una papalina di seta nera lucida.

L'abito suo è attillato, mette in evidenza il ventre prominente e grasso, porta bottoni sul davanti; i calzoni di lana, larghi ed abbondanti sono legati sotto il ginocchio con nastro di seta e gala; calze nere lunghe legate ai calzoni; scarpe nere con gala e fibbia lucida. Al collo tiene largo colletto, a larghe pieghe, inamidato; alla cintola, cintura di cuoio naturale con larga fibbia lucente che gli sostiene un elegante fazzoletto guernito di pizzo. Carattere buono, serio, compostissimo sempre.

TARTAGLIA, napoletano d'origine, parla quasi sempre italiano, è balbuziente e si arrabbia quando non riesce a farsi comprendere e per la sua



balbuzie è lo zimbello di Arlecchino, che piglia lo spunto dalla ripetizione delle sillabe per trovarlo sconveniente (ca... ca... cari signori) e per fraintendere. Fa quasi sempre la parte del notaio, redigendo testamenti e contratti di matrimonio, oppure il procuratore, il segretario, il giudice.

Naso aquilino ed occhiali grandi verdi lo fanno tosto riconoscere al pubblico che alla sua uscita incomincia a ridere. Vestite completamente di lana verde orlato di bianco; panciotto con maniche lunghe e bottoni di metallo, mantellina ampia, ma corta, collare bianco a pieghe, inamidato, polsini bianchi, calzoni corti che, con la loro fettuccia verde, fermano la calza lunga sotto il ginocchio; scarpe nere e basse.

MENEGO o MENEGHINO da Domenico, maschera milanese, riproduce il contadino della Lombardia, ingenuo, gioviale, poltrone (perché?); per lo più sciocco nelle sue trovate, crede di appiopparla ad altri, mentre succede il rovescio; non ha quasi mai tratti di spirito; ha ottimo cuore, è pronto al sacrificio di sé.

Vestite maglia bianca, calze verdi, scarpette basse di cuoio naturale, cinghia di cuoio giallo alla vita, berretta senza visiera, floscia, color marrone.

STENTERELLO, maschera fiorentina, oriundo della Toscana, parla il dialetto; è secco, alto, stentato, geloso sempre, poltrone, pauroso, lingua malefica e sguaiata; la sua divisa è questa: « È vero che le ho prese, ma io glie ne ho dette ».

Pare che il mezzo sicuro d'incontrare il gusto del popolino di Firenze e di Toscana tutta fosse e sia quello di farsi bastonare sonoramente, e le migliori produzioni del Bartoli, Stenterello famoso, finiscono tutte così, anche se l'attore non è di legno, poveretto!

Non porta maschera; ha però tre pennellate, nere, verticali su d'ogni guancia; è sbarbato e senza baffi, porta codino lungo a corda avviluppato da fettuccia rossa senza gala.

La giacca è ampia e cilestrina, a collo dritto, cravattone nero e collare bianco; panciotto giallo punteggiato di verde, con grandi tasche; calzoni al ginocchio, bigi, davanti chiusi alla tirolese; scarpe basse nere,



con fibbia; delle calze, la sinistra è a righe colorate orizzontali; la destra, slacciata e cadente, lascia veder la pelle.

Ha cappello nero a lucerna orlato di bianco e celeste alternati.

MEO PATACCA, romano, parla romanesco, è il popolano prepotente. L' « io voglio » de' bei tempi romani, è la sua espressione favorita. Egli non ammette contraddizione e tosto bastona sonoramente.

Veste camicia bianca, giubba in colore abbottonata da una parte, ampio fazzoletto di colore al collo, fascia colorata al ventre, calzoni in colore al ginocchio, calze bianche, scarpe basse di cuoio naturale o di stoffa, berretto rosso abbondante, alla bersagliera, senza il fiocco azzurro.

CAPITANO SPAVENTA o AMMAZZASETTE. È la espressione ridicola dei diversi comandanti di piazza stranieri che, or per Francia, or per Germania, or per la Spagna, dominarono in Italia; fanfarone spesso, codardo e rapace sempre; ebbe diversi nomi: Matamoros, Fracassa, Bombardone ecc.; fugge spesso per evitare le busse.

Spavaldo sempre, veste in rosso a strisce gialle oblique; mantellaccio sdruscito, alla spagnuola; stivaloni di pelle naturale, speroni e durlindana; colletto a grandi pieghe inamidato (a cannoncini). Cappello piumato; porta i baffi dritti ed il pizzo.

PULCINELLA, napoletano, parla il dialetto suo, e fa furore anche a Roma. Il suo carattere impersona l'astuzia, la sfacciataggine, il disordine; fa il buffone, è anche pazzo; nel discorso è sempre satirico, spesso anche sguaiato, lingua malvagia.

Mangione, si accontenta di maccheroni, purché in copia; sempre spiantato, spesso servo, è celibe.

Ha naso grosso, prominente, adunco, coperto da mezza maschera nera, ventre abbondante, ma floscio e perciò sostenuto da cinghia di cuoio, veste di bianco in lana o cotone, giubba lunga bottonata davanti, ampio collare a pieghe; calzoni lunghi e larghi; scarpe basse di cuoio nero; berrettone a cono con falda rivoltata all'insù. In mano, un randello per prudenza.

COLOMBINA, l'astuta, graziosa servetta veneziana, parla il dialetto, oppure italiano; è prudente, di buon consiglio, seria, ordinata, onesta, elegante; ama Arlecchino, ma non si decide mai a sposarlo.



Fig. 22.
LELIO.



Tratta bene con tutti, rispettosa col vecchio padrone, mette volentieri una buona parola per il padroncino scapestrato e giocatore; tiene alto l'onor suo e quello della casa, non ammette scherzi con le mani od altri, che, lesta di mano, tosto reprime, occorrendo.

Veste bene, ricercato, grazioso, pulito sempre, semplice; succinta gonnella un po' corta di color chiaro, grembiule bianco guernito con legacci alla vita snella; cuffia bianca graziosa a fiori in capo. Entra nelle migliori produzioni.



Chi si dedica a questo personaggio avrà da studiare raffinatezza con un pizzico di civetteria, in compenso avrà abbondanti applausi, essendo personaggio simpatico ed allegro.

FLORINDO, veneziano (Goldoni) è il primo attore giovane, un po' leggero, ma sempre educato e di buon cuore.

LELIO, veneziano (Goldoni) secondo attore giovane, spensierato, giocatore incorreggibile, cattivo soggetto, finisce sempre male, o quasi.

CONSIDERAZIONI GENERALI SULLE MASCHERE.

Le singole maschere, essendo l'espressione del tipo personale del popolo d'una data regione, dovrebbero sempre parlare il proprio dialetto che le distingue unitamente alla fisionomia ed all'abito. Con la sostituzione della lingua italiana nelle parlate e nel dialogo, si falsa il personaggio e si perde il buon effetto.

Gianduia ed Arlecchino che parlano italiano non son più dessi.

Non si può, parimenti, sostituire nelle produzioni, l'una maschera all'altra, ancorché si sia disposti e capaci di rifare l'intera parte nel voluto dialetto.

Stenterello, che piglia sempre le bastonate, non può cedere il suo posto a Gianduia, che è sempre capace di darle agli altri e mai è disposto a riceverle.

Per altra parte, siccome la trama delle commedie è spesso intessuta sopra un ordito molto leggero, difficile assai riesce la sostituzione, tanto vale servirsi del solo soggetto, rifacendo completamente il lavoro.

Affatto inutile poi riesce l'introduzione di maschere e relativi dialetti quando il pubblico non è capace di intenderli e di comprendere le relative arguzie e finezze.

Si è sentito dire dal pubblico d'un teatrino che Arlecchino lavorava bene, solo aveva il difetto di parlare tedesco; gli si dovette quindi to-



gliere la parte principale, limitandone la comparsa in parti molto brevi e secondarie.

Valga un esempio.

Suppongasi di voler rappresentare in Piemonte la commedia in due atti di A. Bargiacchi: « Stenterello fanatico per farsi bastonare ».

In Toscana il popolino va in delirio per Stenterello. Quando lavora lui, accorre in massa e la cassetta si colma, ma è tanto piú contento, tanto piú gode, quante piú bastonate gli vede fioccar sulle spalle e coi burattini sarebbe anche facile il contentarlo, sebbene il recipe non sia molto educativo; ma quello che è deplorabile si è che artisti veri e vivi hanno dovuto sopportare, a motivo della cassetta, stoicamente, tale umiliante applicazione per accontentare il pubblico; al piú per salvar le spalle han fatto dal trovarobe imbottire il bastone.

Ora, come si potrebbe decentemente, per puro capriccio, sostituire il Gianduia allo Stenterello protagonista, mentre il primo, le legnate le dá sempre e non le piglia mai? Che cosa direbbe il pubblico piemontese se vedesse bastonare il suo beniamino?

Oppure, qual concetto sbagliato si farebbe un pubblico, poco ancora istruito del carattere del Gianduia, se lo vedesse bastonato, lui che è corretto e che sotto l'aspetto bonaccione, benché con le scarpe grosse ha il cervello sottile e sa prevedere e provvedere?

Per concludere, su questo punto, conviene studiare bene il pubblico, trovare le produzioni appropriate, curarne la piú perfetta riduzione adattandole, perfezionare molto la buona recitazione ed il compenso desiderato sarà meritatamente ottenuto.

Se poi il pubblico, o per insufficienza di voce o di chiarezza di recitazione, non può intendere, non può capire, che cosa gli resta?... Meglio il cinematografo!!





TEATRO
DELLE
MARIONETTE



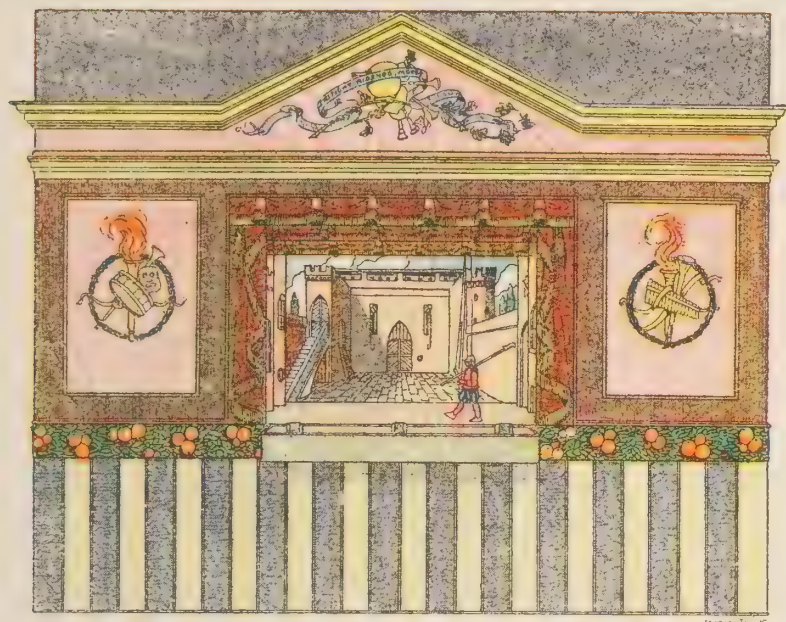


Fig. 23.

INTRODUZIONE.

Nella descrizione del teatro dei fantocci, come seconda parte, dopo quella dei burattini, viene necessariamente quella delle marionette. Il loro teatro, piú completo nella formazione dell'ambiente scenico, per la riproduzione dei particolari e per la piú completa imitazione degli artisti vivi (fili di comando a parte) presenta anche maggiore interesse e trova, forse, piú numerosi cultori.

Le marionette, piú complicate nell'insieme, importano maggior lavoro di costruzione e di allestimento, maggiore e piú adatto locale, maggiore spesa; converrà quindi trattare l'argomento con piú diffusa descrizione nei singoli particolari, allo scopo di eliminare, nei limiti del possibile, spreco di tempo e di danaro non che la fatica intellettuale dei volonterosi che



si accingessero all'opera, riservando tutta la loro buona volontà ed energia alla costruzione, alle prove, alla rappresentazione.

Chiunque sia intelligente potrebbe, anche da sé, fare e far bene, risolvendo il problema a modo suo, ma, se comincia dal mettere il piede sul primo scalino della lunga scala, rischia di stancarsi e di desistere prima di averla tutta percorsa, mentre, quando sia a conoscenza di quanto altri abbia già fatto, potrà, portando la sua fresca intelligenza allo stesso oggetto, tendere a migliorare, a perfezionare, e ciò con minor fatica e dispendio.

Con l'appoggio delle costruzioni esaminate, di quelle eseguite e con le opportune semplificazioni introdotte, suggerite dalla pratica, si ritiene di fissare convenientemente le idee e l'attenzione dei piccoli studiosi lettori, facendoli arrivare prontamente alla méta.

E con ciò non s'intende di porre vincolo alcuno alle geniali trovate; il campo è vasto e le lodevoli soluzioni sono molteplici; per altra parte, l'opera di adattamento del teatrino, a questo o a quel locale, lascia aperta la strada a molte modificazioni.

Dalla conoscenza preliminare degli ostacoli nasce la maggior facilità di superarli.

DELLE MARIONETTE.

Si chiamano marionette certi fantocci di speciale costruzione, aventi forma umana ridotta, che si fanno manovrare ed agire, a somiglianza degli attori, sulla scena di apposito teatro, mediante un filo metallico articolato alla testa e diversi altri fili di refe, alle diverse parti del corpo, per ottenerne, dall'alto, i singoli movimenti.

Le marionette migliori sono costruite intieramente in legno; la testa è per lo più di legno duro scolpito, col pregio di essere originale; il resto di legno dolce e leggero.



La testa è convenientemente dipinta ad olio; gli occhi sono dipinti, o meglio, riportati di vetro, ch  questo meglio imita quelli naturali; conveniente parrucca imita i capelli; le mani sono scolpite e colorite e cos  i piedi che, ora son guerniti di scarpe o di stivali di pelle, ora sono foggianti direttamente a scarpa e coloriti in nero od altrimenti.

Prima di dire oltre della costruzione delle marionette converr  fissarne l'altezza, poich , ad essa, sono subordinati vari altri punti.

L'altezza varia da un massimo di centimetri sessanta ad un minimo di centimetri venticinque.

La marionetta di 0,60   gi , per il suo peso, assai faticosa a sorreggersi e difficile a manovrarsi per la necessaria lunghezza del filo metallico di comando. Dato il numero di esse, che pur conviene avere non troppo ristretto, importano forte spesa, sia d'impianto, sia di vestiario; richiedono scene proporzionatamente ampie, costoso mobilio e tutto questo conviene lasciare ai professionisti. Di pi    molto difficile trovar loro un locale adatto per il teatro sul quale dovrebbero agire e, specie per l'altezza indispensabile, occorrerebbe costruirlo espressamente.

Si ritiene poi essere l'altezza minima possibile quella di centimetri 25, perch  il fantoccio di quest'altezza, ove non si prendano speciali precauzioni nel vestiario, risulta gi  troppo impacciato con grande scapito della naturalezza dei movimenti.

Ammessso che l'altezza possa variare da 0,60 a 0,25, si consiglia ai dilettanti di adottare, come giusta misura, e come la pi  conveniente, sia per il buon effetto, sia per la non troppa fatica nel maneggiarla, sia per la convenienza della spesa limitata, sia per la maggior probabilit  di trovare locale adatto, l'altezza di cent. 35-37. Questa misura, convien credere sia la pi  conveniente, anche per il fatto che molte marionette vecchie, ma artisticamente buone, che si trovano tuttora sparse qua e l  nelle famiglie e nei solai e che ebbero il loro teatrino, hanno appunto questa altezza, come limite di loro statura.





DEL LOCALE PER IL TEATRO.

Non è supponibile che venga a pescar qui chi avesse intenzione di costruire locale apposito per impiantarvi il teatrino delle marionette e perciò, per gli altri conviene subordinare queste a quello, ricordando che il locale dá il punto di partenza per tutto l'impianto.

Il locale dovrebbe avere i requisiti seguenti: altezza da 5 a 6 metri, minimo 4; larghezza da 6 a 8; lunghezza da 10 a 20; diverse finestre, per l'opportuna ventilazione serale e per vederci di giorno durante l'allestimento, senza dover ricorrere a luce artificiale. Dovrebbe avere almeno due ingressi opposti, alle estremità, uno per il pubblico, l'altro per gli artisti.

Parrebbe, a primo aspetto, che, anche con una minore altezza di soffitto, sia possibile impiantare un buon teatrino, ma questo non è, ed apparisce tosto dall'esame delle quote principali necessariamente indispensabili al castello, come si vedrà in seguito.

Il palco scenico dovrebbe convenientemente trovar posto a m. 1,30 dal piano del pavimento, e ciò perché tutti gli spettatori abbiano libera la visuale e questa non sia loro intercettata dalle teste di quelli che si trovano nelle prime file, poiché non è a supporre di avere una platea inclinata in un locale qualsiasi; questa altezza può essere ridotta a m. 1,10.

Con marionette di 0,35-0,37 l'altezza della scena sarà, per avere un giusto effetto di proporzione, di circa m. 1,20 e siccome 0,05 sono indispensabili per lo spessore del praticabile e m. 1,65 è l'altezza minima disponibile per gli artisti, così $1,10 + 1,20 + 0,05 + 1,65 = 4,00$.

Ma non perché il locale presenta un'altezza inferiore ai m. 4 si deve rinunciare al teatrino, ma, piuttosto, decidersi e contentarsi del meno montando un teatrino a modello ridotto.

In questo caso i marionettisti non fanno più muovere le marionette dal praticabile, posto superiormente al palco scenico, e si accontentano di manovrarle restando in piedi dietro la scena ed ai fianchi di essa.



UN PO' DI NOMENCLATURA PER INTENDERSI.

Facciata, la parte del teatro rivolta al pubblico.

Palco scenico, il piano inclinato sul quale muovono le marionette e si svolge l'azione.

Bocca d'opera, la parte della facciata chiusa dal sipario.

Sipario, la tela che si abbassa durante la sospensione dell'azione.

Ribalta, complesso delle luci e dei riflettori davanti alla bocca d'opera.

Cantinelle, luci e riflettori che si trovano dietro le quinte.

Bilancini od arie, quei panni decorativi che completano la scena in alto.

Panni, quei laterali che inquadrano la scena sul davanti, ai fianchi di essa.

Scene, quelle tele verticali che dipinte formano l'*ambiente* od il luogo dell'azione.

Traverse, decorazioni dipinte poste sul palco scenico per completare la scena, non lasciar vedere i trabocchetti aperti e dare maggior effetto di sfondo.

Quinte, i complementi laterali della scena fra cui entrano le marionette e che impediscono la vista laterale agli spettatori, di ciò che avviene dietro le stesse.

Praticabile, è quel balcone sovrapposto al palco scenico su cui agisce il marionettista.

Parapetto, appoggio davanti al praticabile cui si affaccia il marionettista durante il lavoro.

La destra e sinistra della scena si ritiene in rapporto al marionettista.

La marionetta entra quando viene in scena, esce quando va fra le quinte o via.

Tirfoni sono viti a legno a testa quadrata che servono a congiungere le traverse ai montanti del castello e che si stringono fortemente a mezzo di chiave fissa od inglese.



Rosette, sono dischi di ferro forati che si applicano sotto le teste dei tirfoni per impedire che queste s'incastrino nel legno.

Maglie od occhielli, certi sottili fili d'acciaio od anelli che si conficcano nelle teste o si applicano agli abiti in cui passano speciali fili di comando per avere movimenti particolari.

Sellerine, piccoli chiodi piramidali a sezione quadrata, a testa piatta, facili a rimuoversi per essere cuneiformi; di questi i piú piccoli non arrivano nel gambo al millimetro con 5 mm. di lunghezza. Sono molto utili e perciò usatissimi.

La produzione o commedia si divide in due o piú atti. L'atto è quella parte di azione che si svolge tra l'alzarsi e l'abbassarsi del sipario, per l'opportuno riposo. L'atto si divide in varie scene successive e la scena finisce con l'entrata o l'uscita di una o piú marionette.

DEL CASTELLO DI TIPO RIDOTTO.

Non è conveniente sacrificare un locale, quale si conviene per la sua ampiezza a teatro, impiantandovi un castello che non sia smontabile; meglio, all'atto della costruzione, allestirlo tale ed a stagione finita poterlo smontare e riporre; l'aumento della spesa scompare in confronto dell'evidente vantaggio che esso presenta.

La fig. 24 ci rappresenta questo tipo di castello visto dalla parte posteriore. In essa si ha in *A* il piano del tavolato, all'altezza di circa m. 1,20 dal pavimento, sorretto da quattro robuste gambe di legno, debitamente collegate con traverse e saette; le gambe anteriori, ossia verso la facciata, si prolungano per tutta l'altezza del locale fino al soffitto. In *B* si ha la boccascena.

C rappresenta il palco scenico inclinato verso il pubblico di 2 centimetri per metro, per meglio ottenere l'effetto di sfondo.

In *D* abbiamo il parapetto, che, all'interno, sostiene le scene ed all'esterno serve di appoggio agli artisti e perciò, ad evitare che le loro

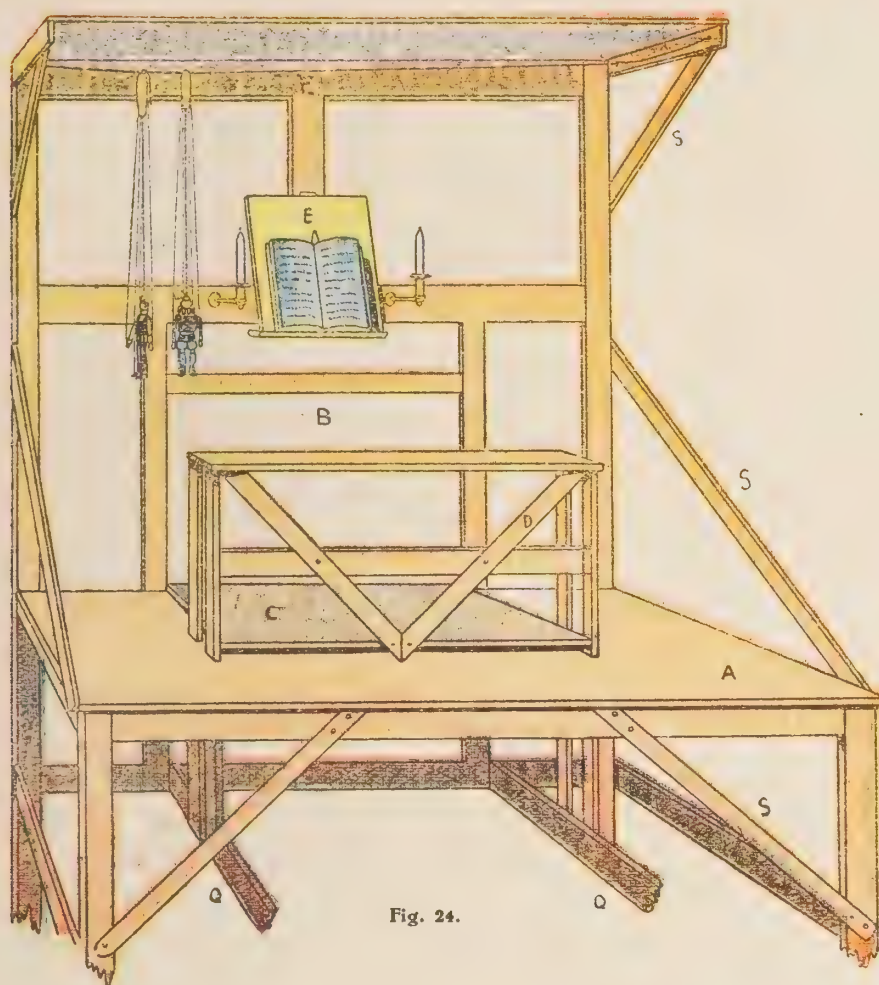


Fig. 24.

ginocchia vengano ad urtare nelle scene, sotto sospese, è conveniente che, o sia chiuso completamente con assicelle, o almeno parzialmente come nella figura, armandolo con saette diagonali di rinforzo.

Per dare la maggior solidità a questo parapetto, che ha un'altezza dal piano *A* di m. 0,90-0,95, i quattro sostegni sono prolungati al basso ed opportunamente avviti alle traverse *Q* sottostanti.

In *E* abbiamo il leggìo sul quale s'appoggia il copione; due lumi laterali serviranno a rendere visibile lo scritto.

F segna un filo o cordicella tesa per appicarvi le marionette che sono a riposo e così altri due ve ne sono ai lati.

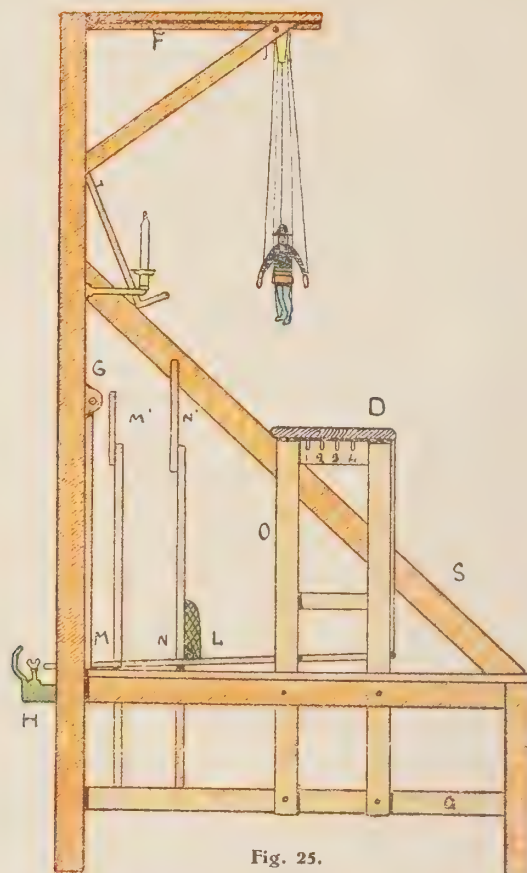


Fig. 25.

Nella fig. 25 si ha lo stesso, visto di fianco, e così *G* segna l'imperniatura del rullo sul quale si avvolge il sipario, *M* verticale, il primo panno fisso, dopo il sipario, avente in alto il rispettivo panno superiore *M'*. *N* indica l'appoggio della prima quinta ed *N'* il suo panno. Questo, nella parte posteriore, difesa da apposita rete metallica, ha una sorgente luminosa, per illuminare la seconda quinta appoggiata in *O* e quelle scene che trovano posto e sostegno negli intagli, in numero di quattro, sotto il parapetto *D*, dal quale vengono abbassate una alla volta.

H segna la ribalta con beccuccio per acetilene e riflettore in latta: tre fiamme sono sufficienti ad essa.



Tutte le connessure od unioni saranno debitamente avvitate, ed a castello finito le parti combacianti verranno opportunamente numerate per facilitare la ricostruzione.

Piú avanti si dirá della facciata che ha le stesse caratteristiche per questo e per il modello seguente.

DEL CASTELLO A MODELLO COMPLETO.

Questo tipo, come si è detto, richiede un'altezza minima di m. 4, meglio 4,50 o piú. La fig. 26 rappresenta l'intero castello veduto dalla faccia anteriore, alla quale verrà applicata la facciata.

Non v'ha motivo per spaventarsene; molte righe, ma poco legname, molto essendo il vuoto.

Nel disegno si osservano in *A* i quattro montanti di legno, metri $0,08 \times 0,10 \times 4,00$, o piú, di sostegno; all'altezza di 0,30 da terra, vengono avvitate, a mezzo di tirfoni, due tavole di abete $0,25 \times 0,03 \times 4,00$ segnate *B*, sul davanti e sul retro del castello, *C* sono i due piani di servizio degli aiutanti per facilitare il collocamento dei mobili e degli accessori. In *D* troviamo altre due tavole di abete come quelle in *B* col filo superiore a 1,10 dal pavimento. Altre due $0,20 \times 0,03 \times 2,50$ ben scelte, esenti da nodi, *E*, devono essere fissate, con cura, a 2,30 dal pavimento ai fianchi del castello e su di esse poggiano le estremitá del praticabile *F* di $0,05 \times 0,60 \times 4,00$. *G* indica la traversa anteriore che limita l'altezza della bocca d'opera: è identica a quella *B*, ed un'altra, uguale e corrispondente, si trova sulla facciata posteriore, ma non si vede nel disegno. In *H* troviamo altra traversa, come sopra, che sostiene il piano di servizio; nel lato retro questa traversa manca, affine di permettere agli artisti di salire facilmente sui balconi praticabili, a mezzo di opportuna scala a mano, legata al castello a scanso di disgrazie. *I* indica le due traverse a 3,20 dal pavimento; le loro dimensioni sono $0,03 \times 0,25 \times 2,50$; su queste viene

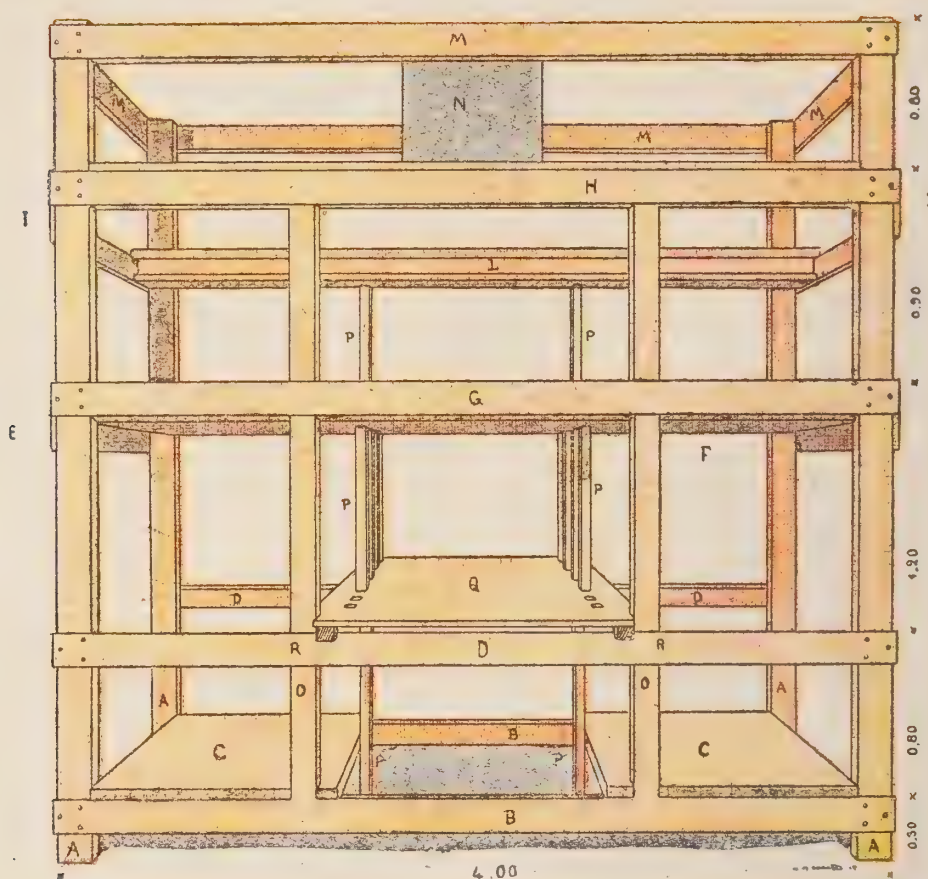


Fig. 26.

a poggiare la trave, a doppia T composta, che forma parapetto e che risulta dalla riunione di tre tavole a mezzo di viti robuste, una superiore di $0,03 \times 0,30 \times 4,00$, altra inferiore di $0,03 \times 0,18 \times 4,00$, altra verticale, fra le due, di $0,03 \times 0,16 \times 4,00$. Richiede questo parapetto *L* di essere robusto, perché ad esso si appoggiano, spesso contemporaneamente, anche 5-6 persone e non deve flettersi. *M* sono traverse di collegamento superiore poste sotto il soffitto e servono sia di rinforzo, sia per applicarvi la facciata, sia a tendervi la corda cui si appiccano le marionette in riposo. *N* indica il leggìo che descriveremo altrove. *O* segna le tavole di collegamento di $0,03 \times 0,20 \times 3,20$ sulla facciata, mentre *P* indica le colonne di rinforzo alle traverse *R* di cm. 6×8 di sostegno del palcosce-



nico Q , delle quali due, di cm. 6×8 , partono da terra, si fissano a vite ai travicelli R , danno appoggio sotto, al praticabile, mediante mensole innestate a luogo, e vanno a finire sotto il parapetto L rinforzandolo.

Nella traversa D , sul davanti, dove deve ricevere i due travicelli R di cm. 6×8 , si daranno due tagli con la sega alla distanza di cm. 6 l'uno dall'altro e per una profondità di cm. 5 (se il castello è lungo m. 2,50) per avere la necessaria inclinazione del palcoscenico Q , ed ivi si fissano con viti alle due testate, dopo d'aver asportata la porzione fra i due tagli.

Nella fig. 27, che rappresenta il castello visto di fianco, con la facciata a destra, si trovano le stesse lettere di riferimento della figura precedente e così dicasi della fig. 28 che rappresenta la vista in pianta, cioè guardando il castello dall'alto al basso. Questo disegno (fig. 28), è alquanto complicato, a primo aspetto, per il fatto che sono in esso proiettate su d'un unico piano le diverse parti trovantesi in piani diversi e così non sarà forse inutile una breve spiegazione. I quattro montanti A sono rappresentati dai quadrati tratteggiati: in C abbiamo i due piani di servizio per gli aiutanti; in Q il palcoscenico, dal quale, nei quadrati P , vengono fuori le colonne di rinforzo e di sostegno dei panni, delle quinte e dei due praticabili F , e mentre sul piano di servizio V , formato da una tavola d'abete di $0,02 \times 0,50 \times 4,00$ scorre il leggìo inclinato N , trovano posto i diversi oggetti ed accessori che devono essere a portata di mano degli artisti. In F son segnati, in parte, i praticabili, a sinistra ed in L una porzione del parapetto, in I la traversa che lo sostiene a destra. In E invece si ha quella su cui poggiano i praticabili FF .

Nella fig. 29 abbiamo i particolari in una vista di fianco. In essa si può vedere il particolare del sipario o telone S coi relativi sopporti nei quali passa il pernio metallico, di sostegno. In P si vedono le colonne di sostegno dei due primi panni, fissi; in alto li riunisce una tavola pure fissa dipinta a stoffa drappeggiata; dietro la seconda colonna P sia di destra, sia di sinistra, è rappresentata la gabbia di rete metallica che difende vestiario e fili di comando dal pericolo d'incendio, se l'illuminazione è a gas. In T abbiamo una tavola del palcoscenico mobile a scorrimento, lavorata nello spessore e per tutta la lunghezza a femmina e

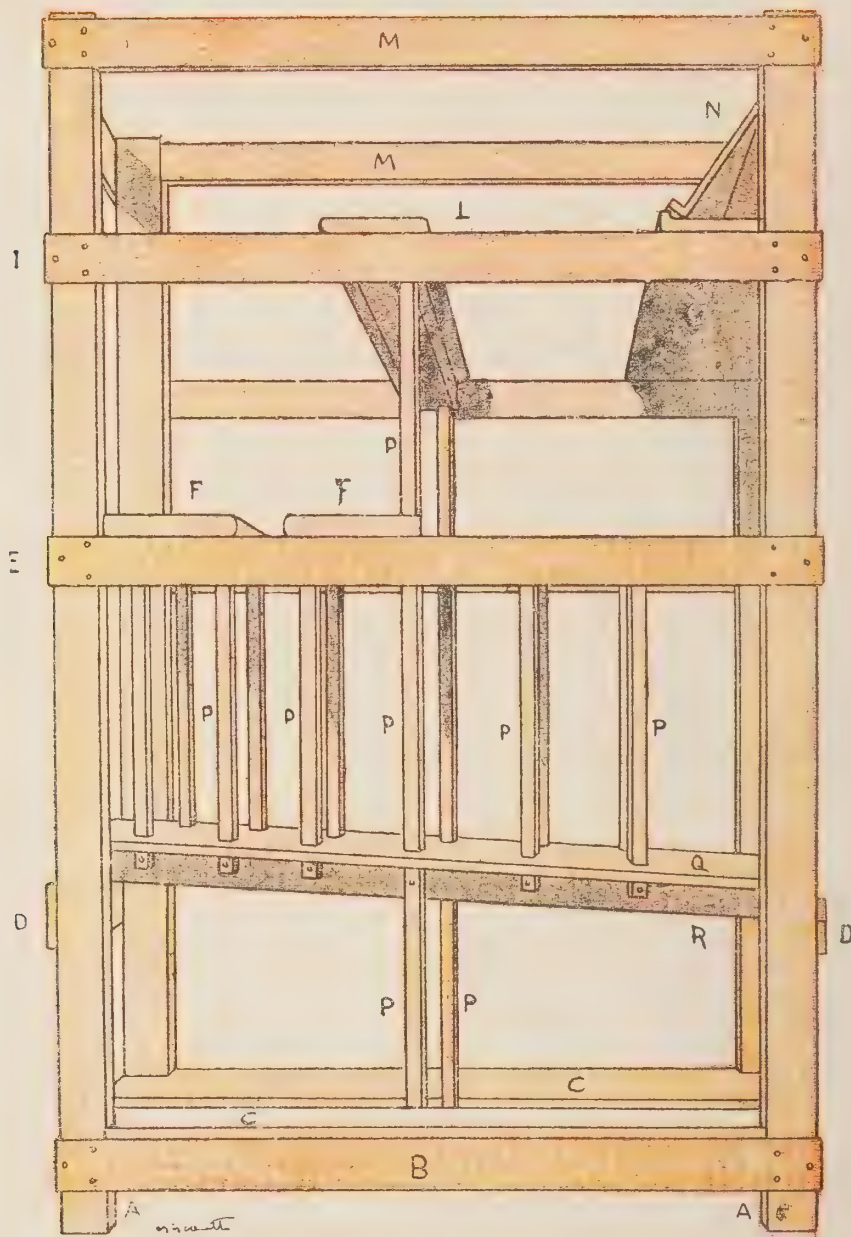


Fig. 27.

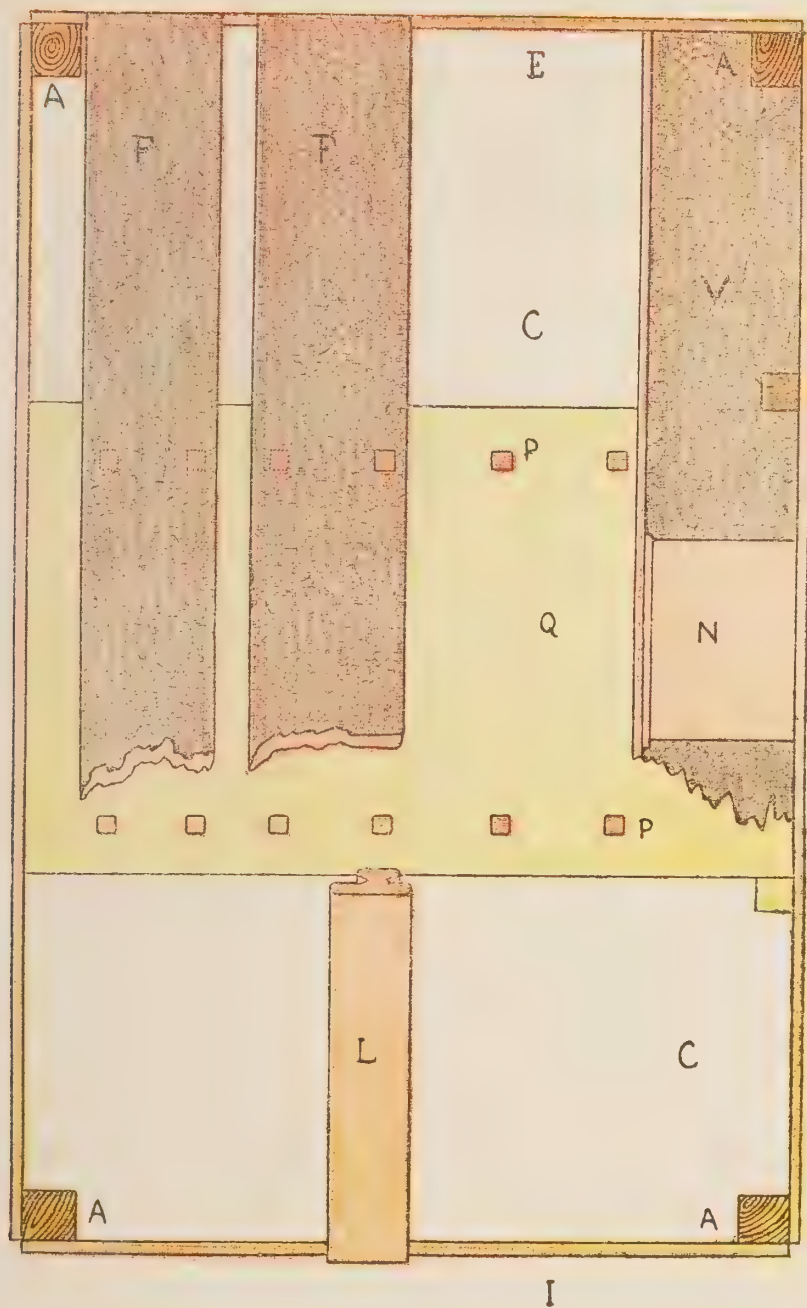


Fig. 28.

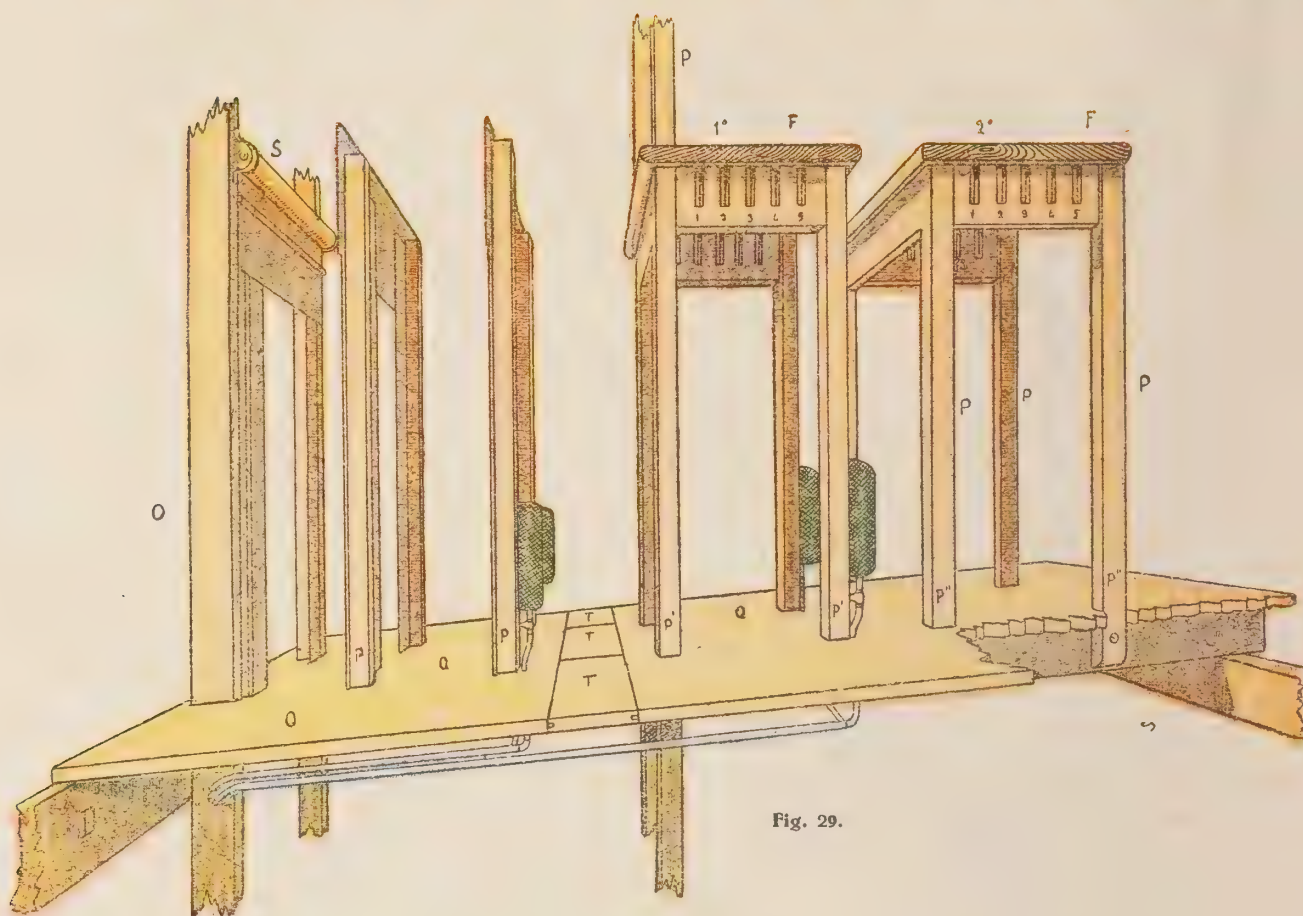


Fig. 29.

sostenuta a posto dai maschi delle due tavole nelle quali può scorrere; questa, coi due tagli che la dividono in tre parti, permette di aprire un foro quadrato o rettangolare nel punto necessario. La larghezza di questa tavola è ordinariamente di 0,10 sufficiente a lasciare il passaggio d'uscita alla marionetta dal sotto palco.

In P' si hanno le colonne di sostegno del primo praticabile con relative gabbie alle fiamme, e le prime si prolungano in basso per trovare solido appoggio sul pavimento, ed in alto per dare appoggio al parapetto.

In P'' abbiamo le colonne di sostegno del secondo praticabile.

Quando non sia necessario far passare marionette fra i due praticabili F , è consigliabile riunirli in uno solo chiudendo lo spazio fra di essi con una tavola robusta, per evitare disgrazie.

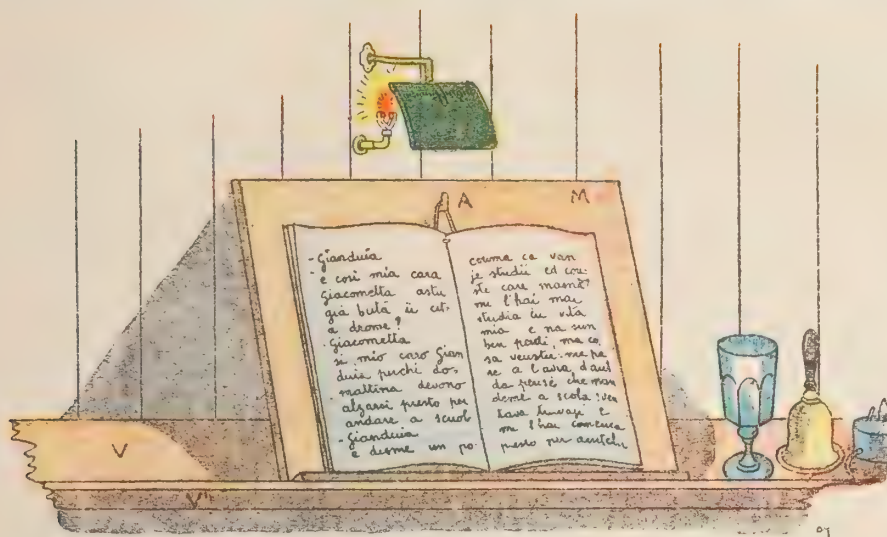


Fig. 30.

Nella fig. 29 si osserva ancora il particolare delle finestre, in numero di cinque, sotto ogni praticabile di $0,14 \times 0,025$, atte a ricevere le prime le scene, le seconde i fondali o lontani.

Niente esclude però che, mentre si appoggia una quinta al primo P' , si applichi un principale nella seconda o terza finestra, un'altra quinta al primo P'' ed il fondale alla seconda o terza finestra di P'' .

Esaminiamo ora la fig. 30. In essa si vede chiaramente in M il leggìo inclinato a 45° formato da un'assicella di 0,02 di spessore, di 0,65 di larghezza e di 0,70 di altezza, avente in basso infissa per la larghezza un'assicella di legno di $0,02 \times 0,05 \times 0,65$, contro la quale vengono ad appoggiare, in basso, i fogli del copione. Essa facilita lo scorrimento del leggìo. In alto, sul mezzo, un gancio riceve il cordone di sicurezza, per garantirsi dalla disgrazia che il suggeritore scenda al piano delle marionette a vista del pubblico.

Apposita luce, munita di riflettore in latta, toglie agli artisti la visione della sorgente luminosa e rischiarla fortemente il copione.

Sul piano di servizio V , munito di rialzo V' di 0,07 di larghezza e per tutta la sua lunghezza per evitare le cadute intempestive, trovano posto vari oggetti che torna ora inutile descrivere.



La fig. 31 rappresenta parte del parapetto visto dal basso in alto. In essa si osservano cinque forcelle, fatte con filo di ferro ramato, duro, tondo, avente il diametro di millimetri 4-5, a braccia parallele, ad estremità arrotondate con la lima, ed alquanto divergenti; queste forcelle, tutte uguali fra loro, sono sostenute ciascuna da una vite a legno speciale, con testa a pizzico od a galletto e mediante interposta rosetta; se la registrazione della vite è esatta, si ottiene dolce scorrimento avanti e indietro e rotazione attorno alla vite. Queste forcelle prendono il nome di serventi e servono a tenere sulla scena quelle marionette che il marionettista non potesse tener alla mano, dovendone prendere altra. Il pomo in legno di comando poggia sulla forcella, mentre il filo d'acciaio passa

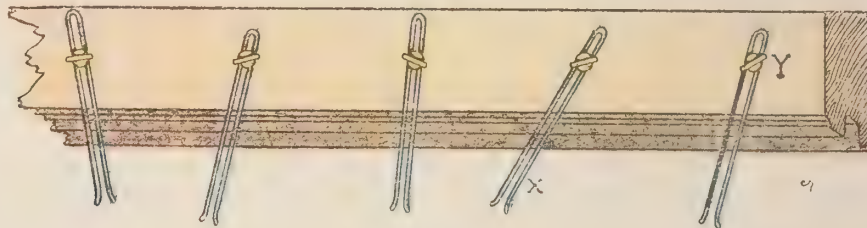


Fig. 31.

in essa e sostiene la marionetta al punto voluto; sotto il parapetto trovano posto 12-15 di esse.

La rosetta interposta, che ha due ripiegature esterne, abbraccia la forcella e le impedisce di aprirsi. Quando sono inutili si dispongono secondo la lunghezza del parapetto onde non siano d'impaccio. Ripiegate, la loro lunghezza è di circa 0,35.

Nella fig. 32 abbiamo un particolare assai importante per il buon funzionamento delle scene. La boccascena si trova a sinistra. Queste devono avere, siano esse scene principali o fondali, tutte la stessa altezza, ma devono poter trovar posto conveniente indifferentemente in qualsivoglia finestra. Si è detto che il palcoscenico è inclinato in avanti di 2 cm. per metro e perciò si richiama l'attenzione del lettore sul tratteggio che si trova in alto di ogni finestra; di poca misura verso la destra, cresce man mano verso la sinistra. Il tratteggio ha lo scopo di rappresentare un'assicella cuneiforme al 2 per cento che viene inchiodata da ambe le

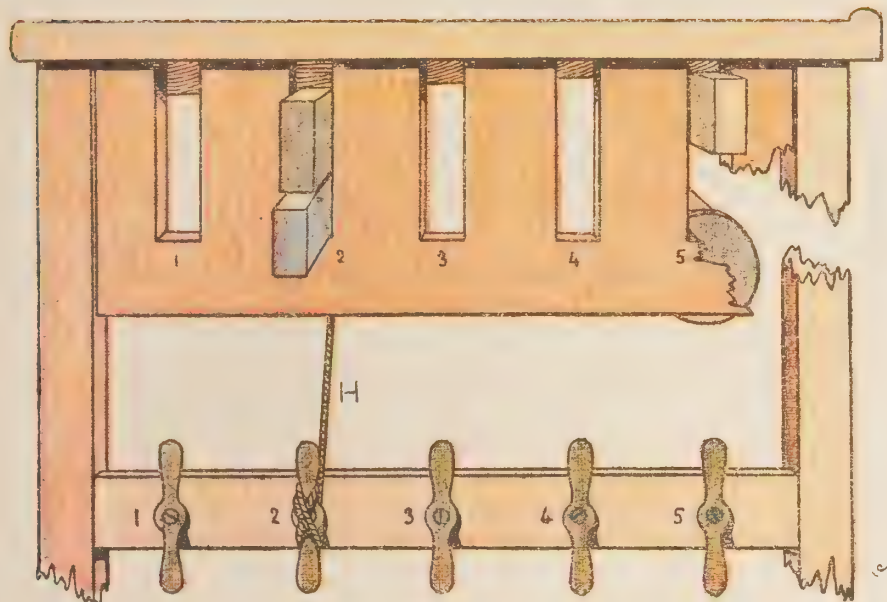


Fig. 32.

parti sotto ciascun praticabile per sopprimerlo e correggere, mettendosi in parallelo col palcoscenico, a questa necessaria inclinazione.

Con queste, ogni scena può prendere indifferentemente qualsiasi posizione, ritrovando sempre la stessa altezza al suo completo svolgimento.

Si dirà altrove del montaggio d'una scena; qui però non si può tralasciar di dire che le scene sono inchiodate ad un'assicella di legno dolce $0,02 \times 0,10 \times 2,20$ circa che viene introdotta, prima da una parte poi dall'altra, nella voluta corrispondente finestra, passando dall'interno, mettendone la metà sulla mezzeria del palco e sollevandola poi quanto si può da ambe le parti fino ad ottenere il contatto coll'assicella cuneiforme e ferman-dola di sotto col cuneo relativo, forzandovela. Vedasi il cuneo presso il 2.

La cordicella di comando *H* trova apposito fermo nel doppio piuolo di legno sottostante, fermato a mezzo di vite.

Si ha così il vantaggio di usufruire di tutto lo spazio disponibile nell'altezza.

All'attacco d'arresto di ogni corda viene fissato, all'atto dell'allestimento, un cartellino indicante la scena corrispondente per evitare possibili errori, a scene ravvolte.



DEI TRABOCCHETTI.

I trabocchetti sono certe aperture o vani che si possono aprire nel palcoscenico nello spazio destinato alle marionette. L'apertura del trabocchetto si dovrebbe poter avere in qualunque punto del palcoscenico.

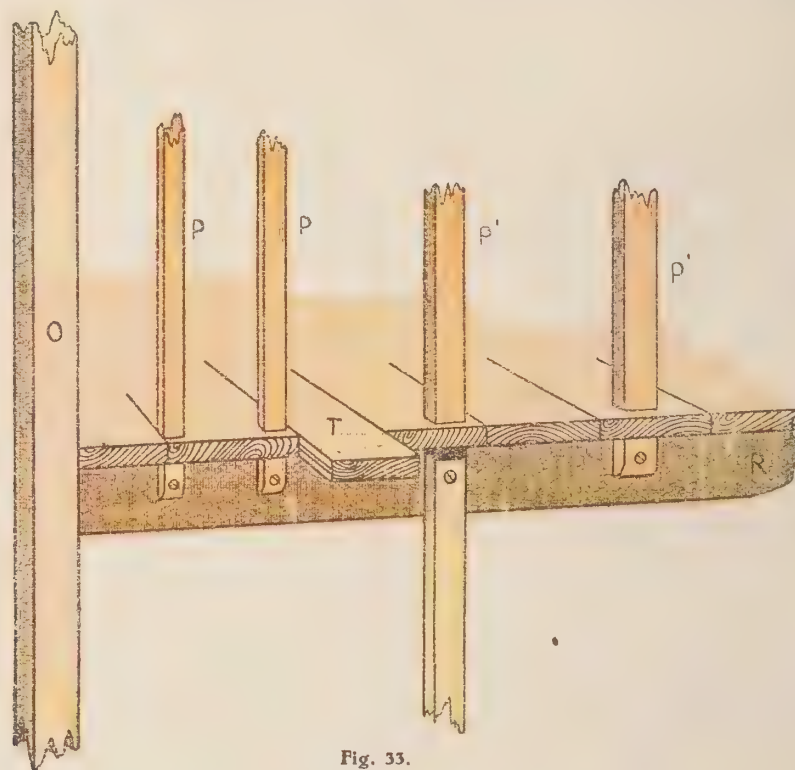


Fig. 33.

Eccetto che si tratti di comparsa dal di sotto e senza filo di comando, il trabocchetto sotto i praticabili è inutile.

Si ottiene spostando a scorrimento una delle assicelle formanti il palco, e serve a dare passaggio, dal di sotto, alla marionetta che deve comparire (fata, angelo, ecc.); si apre e chiude a tempo debito.

Questa assicella scorre in apposita scanalatura a maschio e femmina, è tagliata in tre parti e così spostandole o a destra o a sinistra l'apertura viene a riuscire dove è necessaria.



Nella fig. 33 si hanno i particolari del trabocchetto aperto, degli attacchi delle colonne *P* e *P'* alla traversa *R* di sostegno del palcoscenico.

Dal trabocchetto le marionette vengono fuori, non vanno dentro, ch  il filo ed il pomo possono celarsi meglio che non nel caso contrario.

La comparsa della marionetta dal trabocchetto   sempre accompagnata da lampo e da forte colpo successivo sulla lastra.

La chiusura del trabocchetto deve essere ben soffregata con sapone secco, per renderla facilmente scorrevole e silenziosa.

Davanti al trabocchetto aperto si usa mettere una traversa ossia una decorazione bassa, dipinta, per impedire la vista del medesimo da parte del pubblico.

Non appena l'apparizione   avvenuta, il trabocchetto viene chiuso dall'aiutante.

DELLA FACCIATA.

Costrutto il castello e messo a posto, al sito voluto nel locale, si provveder  a separare completamente la parte destinata al pubblico da quella destinata agli artisti; la chiusura deve essere tale da non lasciar passare la luce e neanche la voce, questa dovendo venir fuori, per il maggior effetto, unicamente dalla bocca d'opera. Potr  per  avere due porticine laterali per comodit  di servizio e qualche finestrino per godersi lo spettacolo che d  il pubblico plaudente.

Dire dello stile, dell'ornamentazione, appare affatto superfluo; solo si dir  che la chiusura pi  conveniente   fatta con assicelle di legno dolce di $0,015 \times 4,00$ di comune commercio, rifilate e fissate verticalmente alle traverse del castello; inutile investirle a maschio e femmina, meglio vale ricoprire all'interno le commessure con strisce di carta forte, debitamente incollate con pasta d'amido da decoratore e conviene tappezzare con carta, tutta completa, quella parte sulla quale vengono a soffregarsi le



marionette appese, e ciò allo scopo di non sciupare il vestiario e di evitare che i fili di comando restino impigliati nelle asperità del legname.

Nella fig. 1 si ha il disegno di una facciata che non passa di moda e riproduce, in alto, il motto che mai mancava ai teatrini d'altri tempi.

Cade qui acconcio raccomandare, nella decorazione, l'uso di tinte calde in giallo, in rosso e più scure per la base, come quelle che meglio pongono in rilievo tanto la scena aperta, quanto il vestiario.

DELLA SCENA.

Come si vede, la boccascena è incorniciata in alto ed ai lati da fastosi drappeggi dipinti, imitanti il velluto rosso, con frange dorate (oro falso o giallo brillante), sorretti da grossi cordoni terminanti in vistosi fiocchi, in basso della ribalta.

Una prima serie di questi panni è fissa in un piano anteriore a quello in cui si svolge il sipario, due altre serie un po' meno grandiose e pesanti trovano il loro posto fissate alle colonne *P*, e nella figura son sostituite da quinte.

La rispettiva posizione loro si trova tirando un filo che dall'angolo formato alla base del primo panno col palcoscenico va (restringendosi di circa 15 centimetri per parte) all'incontro dell'ultimo fondale in quinta posizione; quella invece dei panni superiori si ottiene collocando il primo orizzontalmente in modo da ricoprire convenientemente il bastone che è fisso, in basso, al telone sollevato; l'ultimo invece deve ricoprire completamente le diverse scene poste arrotolate sotto il primo praticabile, per modo da non essere vedute da chi si trovasse seduto sulla prima panca, anche abbassandosi; il secondo panno verrà fissato sulla linea che passa sul lembo inferiore di questi due e così le decorazioni sceniche successive saranno sempre disposte sul prolungamento di questa linea retta per modo da formare come una piramide, abbattuta, avente per base la boccascena,



di cui un lato è costituito dalla parte visibile del palcoscenico, l'opposto da quello tracciato dalle estremità inferiori dei panni e successive decorazioni in alto ed i laterali, dalla linea che passa alle estremità interne dei panni verticali e delle quinte.

In gergo, dicesi che una scena fora quando l'occhio di uno spettatore d'estrema destra o di estrema sinistra, di prima fila, per la difettosa posizione dei panni, delle quinte, dei principali, dei fondali, perché questi non si ricoprono successivamente, può vedere tra l'uno e l'altro. In questo caso, per rimediare, la quinta si avvanza verso la linea mediana del palcoscenico, il principale si avvanza cambiandolo di posizione verso la ribalta, i panni od arie abbassandoli. Questa verifica si fa sempre ad ogni allestimento di scena, dal macchinista.

Nella disposizione delle scene si avrà cura di mettere quelle che rappresentano camere, salotti e simili al primo praticabile, riservando quelli che richiedono maggiore sfondo come il bosco, la marina ecc., sotto al secondo.

DELLA ILLUMINAZIONE.

L'illuminazione può essere elettrica, a gas acetilene, a petrolio.

L'illuminazione più indicata è, senza dubbio, quella elettrica ad incandescenza, con lampadine di poca intensità ed assai numerose e con tutti i comandi a portata di mano, su di un quadro posto nelle vicinanze del copione.

Questa è sempre da preferirsi, quando sia possibile, tanto per l'eliminato pericolo di appiccar fuoco al vestiario ed ai fili, quanto per la facilità di accensione e spegnimento in qualunque punto, anche lontano, con la semplice manovra dell'interruttore, e di più evita quel riscaldamento che a chi recita è fastidioso.

La corrente elettrica si può già avere in molti luoghi: l'impianto sarà fatto con cura, con fili ben isolati, del diametro voluto e mai caricati a più di 4 Amp. per mmq. di sezione.



Le singole lampadine saranno raggruppate in diversi circuiti: 1° ribalta; 2° prime cantinelle; 3° seconde cantinelle; 4° primo bilancino; 5° secondo bilancino; 6° traverse e lampadine mobili; 7° orchestra; 8° sala a mezza luce; 9° sala a tutta luce; 10° leggíó.

Le lampadine dei circuiti 1, 2, 3, 4, 5 dovranno potersi regolare per gradi a mezzo di apposite resistenze.

Ove l'impianto fosse spinto alla perfezione, le lampadine alla ribalta, alle cantinelle, ai bilancini e alle traverse potranno essere, oltreché in bianco, ancora in rosso ed anche in verde per effetti scenici speciali.

L'attento elettricista curerá in modo speciale che gli spettatori non possano vedere direttamente alcuna lampadina, ma solo la luce diffusa da esse.

Neppure gli artisti debbono essere disturbati dalle luci della ribalta, — cantinelle, bilance e traverse comprese; — la lampada al leggíó avrá adatto grande riflettore in latta.

Durante la rappresentazione si ridurrá la luce nella sala e si illuminerá la ribalta; in fine d'atto la sala sará in piena luce e la scena spenta.

Nessuna lampadina mobile verrá accesa dietro le scene; queste, essendo trasparenti, la lascerebbero vedere con danno dell'effetto.

ILLUMINAZIONE AD ACETILENE, GAS, PETROLIO.

L'illuminazione ad acetilene è meno indicata di quella elettrica per il maggiore pericolo d'incendio; sempre preferibile a quella a petrolio che ha l'inconveniente dei tubi di vetro che disturbano la visuale, se trattasi della ribalta, e di non essere regolabile senza abbassare i singoli stoppini ad uno ad uno.

Se si usa l'acetilene non bisogna dimenticare di far applicare un taglia-fiamma di sicurezza alla tubazione d'uscita del gasogeno per impe-

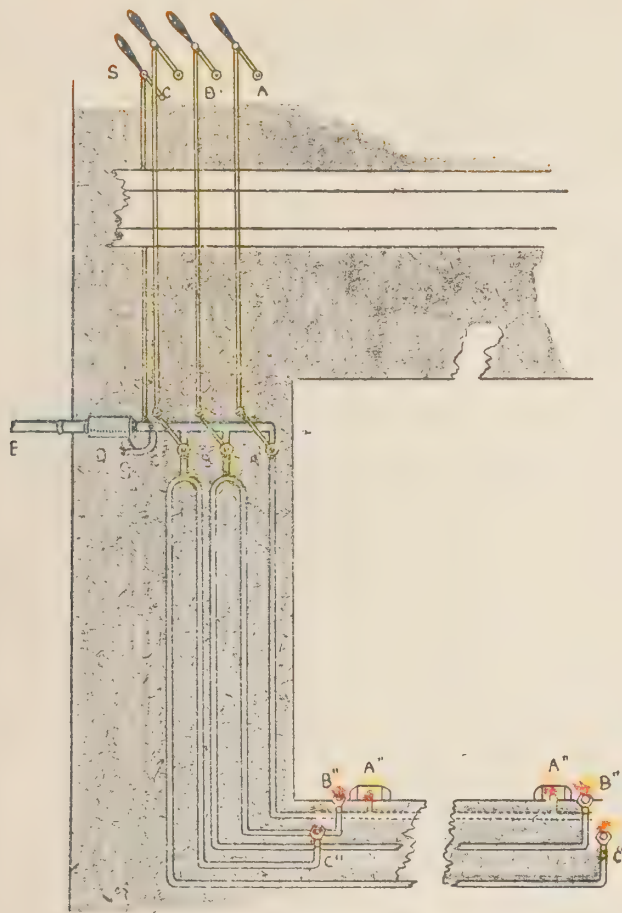


Fig. 34.

dire il passaggio eventuale della medesima al generatore e ciò si ottiene, con poca spesa, inserendo sulla tubazione un tubo di maggior diametro, nel quale vengono collocati diversi dischi sovrapposti, di tela metallica finissima d'ottone, alternati con anelli di separazione.

Se trattasi di questa applicazione, è prudente sopprimere le bilance; le fiamme alle cantinelle, munite di riflettore in latta, vengono chiuse in una gabbia di rete metallica, filo fino, maglia di 10 a 12 millimetri, possibilmente stagnata e lucente.

I comandi dei rubinetti devono essere a portata di mano presso il leggìo ed i singoli rubinetti posti verticalmente avranno i comandi mu-

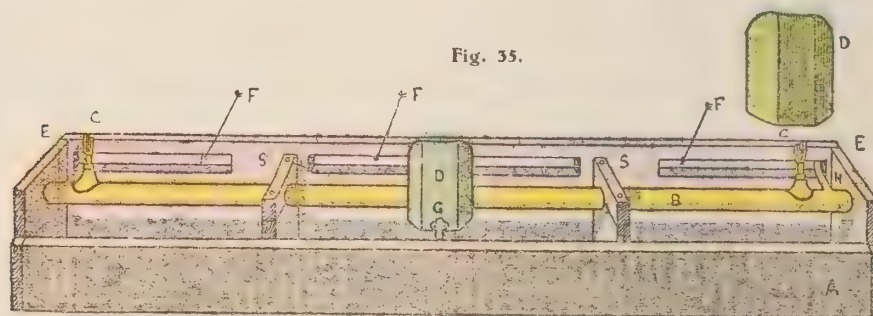


niti di lunga leva, con indicazione, su quadrante, dei diversi gradi di luce ed un arresto, per impedire l'involontario spegnimento, arresto che si rimuove per chiudere totalmente il passaggio del gas, e spegnere. All'atto di aprire i rubinetti conviene ricordarsi d'accendere tutte le fiamme dipendenti.

I rubinetti di comando sono: *A'* ribalta; *B'* prime quinte (destra e sinistra); *C'* seconde quinte; *L* leggio; *S* sala.

È conveniente abbassare le fiamme della sala, lasciandola a mezza luce, quando si alza la luce della ribalta col sipario, e rialzarle a tela abbassata, cioè al fine di ogni atto.

Per i burattini bastano o due lampade ad acetilene portatili, se si lavora all'aperto, o due lampade a petrolio, poste lateralmente alla bocca-



scena, su bracci, e con riflettore tale da nascondere le fiamme all'occhio degli spettatori.

Nella fig. 34 sono segnati i particolari delle tubazioni, dei comandi dei beccucci, per la luce ad acetilene.

Alla sinistra in *E* si ha la tubazione d'arrivo del gas dal gasogeno, in *D* l'ingrossamento del taglia-fiamma, a reticelle multiple per evitare le disgrazie di scoppio del gasogeno. In *A* abbiamo la lunga leva di comando per regolare la luce di tutte le fiamme della ribalta, a portata di mano del direttore, in *A'* il relativo rubinetto, in *A''* le relative fiamme con riflettore che meglio si possono vedere nella fig. 35. In essa si osserva una cassa *A* da applicarsi sulla facciata in modo che la linea *E* venga a trovarsi sul prolungamento del piano inclinato del palcoscenico. Per chia-



rezza della figura al lato *A* della cassa venne esportata la parte superiore per modo da poter vedere il tubo *B* che porta i singoli beccucci ed in *H* l'arrivo del gas; questo poggia sui due sopporti *S* entro i quali è girevole per ottenere la voluta altezza delle fiamme *C* a filo del palcoscenico. Dietro le fiamme trovansi i riflettori *D* in latta lucente e coloriti, verso il pubblico, a tinta verde ad olio.

Le tre fenditure *F* hanno per iscopo di permettere ad una poca quantità di luce di passare sotto il palcoscenico evitando di accendere fiamma speciale. I riflettori *D* sono muniti di codolo *G* a mezzo del quale vengono fissati all'interno della cassa per modo che, pur ricoprendo completamente la fiamma, vengano ad impedire il meno possibile la vista degli spettatori al palcoscenico.

La cassa è all'esterno dipinta in verde od in altro colore scuro.

In nessun caso, anche trattandosi di rappresentazione diurna, è conveniente sopprimere l'illuminazione artificiale; ma anzi, in questo caso si raccomanda di chiudere indistintamente tutte le aperture per modo da impedire completamente l'accesso alla luce naturale del giorno. L'effetto scenico sarebbe completamente perduto, se così non si facesse.

L'impianto a gas acetilene è molto economico, la sua luce bianchissima riduce a poche il numero delle fiamme necessarie; però occorre che il gasogeno sia ben costruito e tale da non dover rifornire durante lo spettacolo. Inoltre la miscela del carburo di calcio occorrente pel gasogeno è pericolosa e va tenuta lontana dal castello del teatrino. Tutti i beccucci devono essere ripassati, ripuliti e provati prima dello spettacolo. Per la ribalta basteranno beccucci a ventaglio di litri 12, per le cantinelle da 8-10, per il leggí da 12, per la sala due da 12.

Il petrolio dá poca luce ed ha il grave inconveniente di necessitare il tubo di vetro o cristallo ad ogni lampada, che, nella ribalta, torna molto incomodo; quando poi si volessero abbassare diverse fiamme in una volta non sarebbe possibile e si dovrebbero abbassare i singoli stoppini ad uno ad uno.

Serve tutt'al piú per il teatro dei burattini.



COME SI PUÒ AVERE UN TEATRO DI MARIONETTE.

Tre strade conducono al possesso d'un teatro di marionette.

La prima, la piú costosa, non la piú breve e celere, è quella di comandare, far eseguire quel che non si trova, comprare quanto vi è in commercio, dagli specialisti, o meno, e dar mano alla borsa.

Se si prende questa via, la spesa purtroppo diventa grave; per l'occasione d'aver trovato quello che si crede verrà utilizzato un giorno, si riempie la casa di molte inutilità, mentre si va vuotando il borsellino a spizzichi, ma se si tira la somma si resta sorpresi dell'entità di essa.

Ammesso che si possano avere anche a buon prezzo scene, accessori e marionette nuove, la quantità prende un'importanza rilevante, ed è bene essere avvertiti.

La seconda è quella di far tutto da sé. Si avverte che ci vogliono cognizioni speciali ed attitudini non poche, le quali raramente si trovano riunite in una sola persona, per cui è necessaria la forma cooperativa tra diverse persone che tendano a specializzare, e cioè scultore, falegname, scenografo, macchinista, signore vestiariste, il direttore, l'elettricista o gasista, e il trovarobe.

Quando si fosse costituita questa rara cooperativa, fatto il primo impianto, ognuno continua a lavorare nella sua specialità a volta a volta che si stabilisce di mettere in scena una nuova produzione, fabbricando quanto manca. Ma non bisogna dimenticare che il da fare non è poco e non conviene consumare nella preparazione tutta la energia che s'è disposti a impiegare in questo divertimento, bensí conservarne la massima parte per l'allestimento e per la recitazione.

Rimane la terza via, la piú breve e la piú economica. Cominciare ove altri finisce od ha finito, trovare cioè tutto l'armamentario in blocco d'occasione.



Il teatrino purtroppo è ingombrante, pochi o nessuno può e vuole sacrificare un bel locale per tenerlo montato; anche smontato occupa uno spazio non indifferente; le circostanze di famiglia cambiano; il tempo, i topi, i tarli rovinano e distruggono. Se chi incomincia ha la fortuna d'incontrarsi con quei che finisce, si fa l'affare con poco e si acquista un amico.

Dal blocco, se è buono, in poco tempo si ricostruisce e presto, senza spreco di energia, si può andare in scena.

Per questo incontro fortunato basta una piccola pubblicità in quarta pagina di un giornale diffuso e talvolta si cade nell'imbarazzo della scelta.

Il buon consiglio in questo caso è di non lasciarsi trascinare alle troppo grandi dimensioni, sia di teatro, sia di marionette, ma di pazientare, per dar tempo alle diverse offerte di arrivare, e di avere in prima e più importante considerazione il proprio locale disponibile e non volere, dal principio, nello stesso, fare l'impossibile.

È però anche vero che alle volte l'arrivo di una buona offerta, con belle teste, con belle marionette, può cambiare anche sostanzialmente il piano primitivo che si fosse imbastito.

Non si dimentichi che per un dilettante la marionetta che è capace di riunire in sé la maggior soddisfazione col minimo della fatica, non supera i quaranta centimetri di statura, mentre chi lo facesse per professione potrebbe anche salire a centimetri sessanta.

Ma locale, e spesa di scene e vestiari salgono in proporzione aritmetica, mentre la fatica cresce in proporzione geometrica, per confessione di quanti hanno provato.

Non si creda poi che, con l'acquisto in blocco più nulla resti a fare; sarebbe un illudersi a vuoto.

Il blocco porta difficilmente marionette presentabili tali e quali, la biancheria ha sempre molto bisogno di bucato, le stoffe se non hanno avuto il morso del tarlo o dei topi, di una spolveratura a fondo, di qualche rammendo, di un colpo di ferro.

Il castello vuole essere rimontato e rinfrescato nella facciata, adattato al locale, le scene devono funzionare bene ed essere ripulite ed è meglio non ritoccarle, a meno di speciale competenza e necessità; il mobilio at-



tende senza dubbio una punta qua, un'altra lá e la colla non dovrà mancare ove occorre.

I copioni poi, salvo speciale provenienza, saranno attentamente letti, ripassati e corretti, quando non siano da annullare a dirittura.

Il numero delle marionette in un buon teatrino non è fisso ed è bene sapere che non si finisce mai; il marionettista appassionato quando fissa la produzione e tira fuori le marionette, designandole, trova sempre che gli manca una testa che riproduca questo o quel personaggio, come egli lo vede, ed allora cerca la testa, la trova; decapita e la sostituisce a questo od a quel corpo piú adatto.

Vi sono poi quelle trovate proprie che costituiscono novità; quando nascono, si vogliono sfruttare ad ogni costo, e si capisce.

Ma non follie, non inutile sperpero; ogni accessorio sia valutato per quel che vale e per l'attenzione che attira, per il tempo che sta in scena.

La spada del guerriero eseguita da un orefice può essere una meraviglia, ma quanto costa? Quella di legno lavorata un po' bene e dorata e vellutata costa meno del decimo o ventesimo e può bastare.

DELLA MARIONETTA.

Abbiamo detto che la marionetta è costrutta in legno e deve avere i movimenti naturali all'uomo.

Essa si compone di testa scolpita, meglio se di legno duro, che permette migliore esecuzione e maggior durata.

Le figg. A rappresentano una testa d'uomo, a bocca mobile, comandata da apposito filo; gli occhi di cristallo incastrati in essa, col loro luccichío le danno una speciale vivacità. Sulla testa viene fissato stabilmente un occhio in ferro a vite o pitone per potervi passare il gancio del filo di comando. All'estremità inferiore del collo altro occhio simile, ma leggermente allungato, sí da permettere alla testa di abbassarsi, rien-

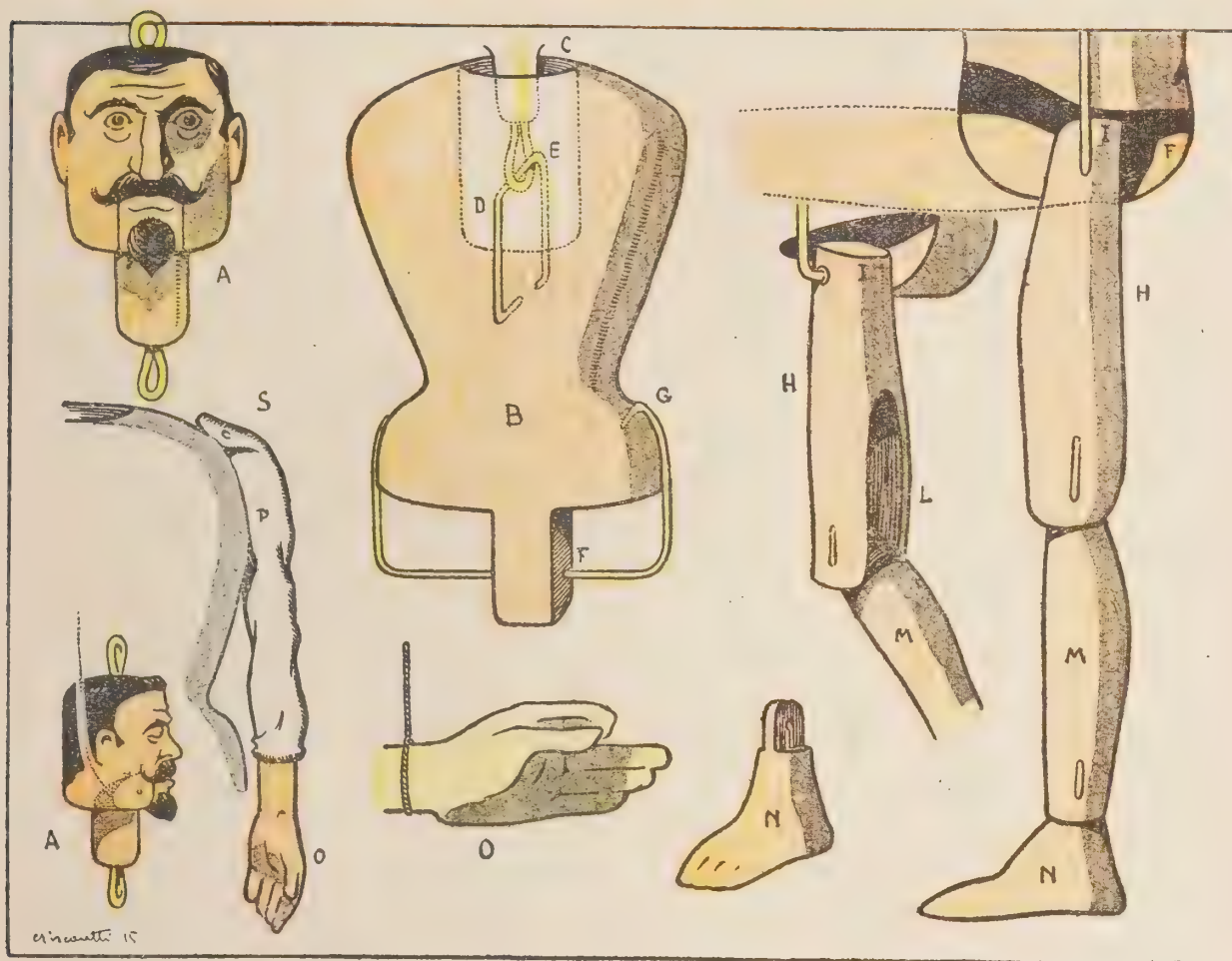


Fig. 36.

trando il collo nel busto, movimento necessario per alzare le spalle (Arlecchino, Gianduia). L'occhio inferiore avrà un foro tale da permettere alla testa di volgersi a destra ed a sinistra in modo naturale né più né meno; esso avrà la posizione indicata nella figura per ricevere un filo di ferro di circa 2 millimetri di diametro che passando per il petto, inflato l'occhio, riesce nella schiena e ripiegato avanti e dietro, in basso, si conficca stabilmente nel corpo.

Apposita molla interna o contrappeso in piombo, applicato alla parte mobile della bocca la terrà chiusa, e la trazione del filo di comando servirà per aprirla.



Se è cosa possibile trovare belle teste sia d'uomini sia di maschere, è purtroppo difficilissimo trovare buone teste di donne.

Le teste si comprano per lo piú dipinte; la descrizione della dipintura eccede i limiti fissati; diremo soltanto che le migliori non sono verniciate, ma dipinte ad olio che, evitando il lucido, meglio riesce ad imitare la carnagione.

Il corpo, di legno dolce e leggero, esente di nodi, può essere con tutta facilitá fabbricato da chiunque. In una tavola di pioppo dello spessore di 6-8 centimetri si taglia con la sega, contornando come nella figura, con una miccia inglese o a tre punte si pratica il foro proporzionato al collo che deve ricevere comodamente, abbondando in profonditá per il giuoco necessario; un taglio di sega attorno alla cintola, appena accennato davanti, piú profondo ai fianchi ed alle reni, facilita il lavoro del coltello. Si forano petto in *D* e schiena in *E*, per ricevere la testa al punto voluto, presentandola all'esterno; si fora il passaggio per il filo su cui s'imperniano le coscie in *F* e si fanno i fori ai fianchi, che ne ricevono i capi ripiegati in *G* e il corpo si ultima con la raspa dandogli quel garbo che richiede.

Inutile, quasi, dire che i corpi destinati alle donne sono alquanto piú piccoli di altezza, ma hanno fianchi e petto piú pronunciati; del resto è facile imbottirli con cotone sottoposto ad una tela fissata a mezzo di sellerine.

Le cosce *H* si ritagliano al modello in una tavola di 3 centimetri di spessore, si lavorano al coltello, si scavano lentamente con una sgorbia, in *L*, con l'attenzione di non spaccarle. Nel forarle bisogna porre mente che, nell'articolazione femorale il foro deve essere fatto in modo che la coscia non si arrovesci troppo all'indietro, come in avanti, ma trovi, nel corpo, l'opportuno contrasto in *I*, che l'arresta, poco oltre la verticale.

Ove la marionetta dovesse poter alzare la coscia oltre l'orizzontale, come segnato nella punteggiata, si scaverá con la sgorbia, il corpo, e non si toccherá alla coscia.

Lo stinco *M* si taglia in una tavola di 2 centimetri, al modello, lasciandola piú lunga in basso, poiché ben poche marionette hanno il piede articolato; nella parte bassa si tirerá fuori la linguetta da incastrarsi nel



piede *N* foggato a scarpa, non essendo pratico trarre stinco e scarpa d'un sol pezzo, per la direzione delle fibre legnose, che si spezzerebbero; l'unione si fa con buona colla e si finisce il lavoro con la raspa e la carta vetrata.

Ora si viene al difficile; le mani *O*. Queste ordinariamente si fanno unite a due a due, attaccate per i gomiti lasciandovi tra l'una e l'altra doppia lunghezza per le avambraccia; queste, segate, si scolpiscono con piccole sgorbie, coi pollici della stessa parte, cioè sulla stessa linea e così si ottiene la destra e la sinistra.

La destra talvolta ha la disposizione della figura *O*, cioè col pollice ed indice riuniti, facienti anello, per ricevere il gancio d'un candeliere, quello d'una lanterna ecc., ma questa disposizione si dá solo a marionette speciali piú raffinate.

La loro pittura si ottiene con biacca ad olio tinta leggermente in rosso e con un poco di giallo.

Il diavolo ha le mani tinte in rosso vivace.

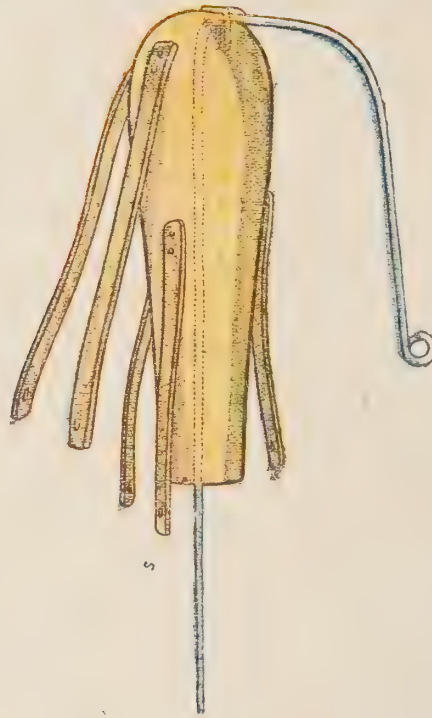
Il braccio *P* si ottiene con un tubo di stoffa al quale viene fissato con colla e sellerine l'avambraccio; nel tubo s'introduce un cilindretto che si ritaglia in una pianta di meliga della grossezza e lunghezza voluta e si fissa a posto sia con colla, sia con qualche punto di filo; poi messa la mano col pollice in avanti ed osservato che l'estremità delle dita devono venire alquanto piú in basso della metà della coscia, si fissa la stoffa alle spalle con tre sellerine *S*, e la marionetta è fatta e finita con la coloritura delle scarpe e delle calze.

Torna qui acconcio avvertire come il filo di ferro che serve per riunire i pezzi nelle giunture ha forte tendenza ad arrugginire sciupando i vestuari, e perciò si consiglia di ricoprirli con pelle o stoffa spessa incollata oppure fermata con piccolissime sellerine, o meglio di usare filo di ottone.

L'occhio posto superiormente alla testa sarà di tale misura da permettere libertà di snodo al gancio fatto nel filo di sospensione, ma, diversamente da quello inferiore, che permette alla testa di girare sia a destra sia a sinistra, avrà il minor giuoco possibile, talché, la testa risponda, e tosto, ai piú piccoli movimenti che le vengono dal pomo di comando.



Fig. 37.



DEI POMI DI COMANDO.

Il marionettista fa muovere la marionetta a mezzo del pomo di comando e dei diversi fili che fanno capo ad esso. Veramente questo dovrebbe chiamarsi *pera*, ch  di tal frutto ha la forma, ma tutto sta nell'intendersi.

La testa della marionetta, come si   detto, porta in alto ed in mezzo solidamente avvitato un pitone, ossia occhio a vite. In esso viene agganciato un filo d'acciaio duro sottile, ma rigido, di circa 2 millimetri di diametro, trafilato dritto e che si avr  avuto cura di non incurvare in matassa tonda come si usa per tutti i fili ordinari. La parte opposta passa in apposito pomo mediante foro assiale (vedi fig. 36) e riesce alla parte superiore di essa piegando a 90  e formando gancio che serve sia



per sostenere col pollice la marionetta durante il funzionamento, sia per appenderla al soffitto durante il riposo.

La marionetta, quando si procede al montaggio, deve essere esattamente calibrata, ossia deve avere una costante altezza fissa indipendente dalla statura di ciascuna: questa altezza costante si misura dalle suole della marionetta alla parte inferiore del pomo. Questo è di legno duro, faggio, ciliegio o noce ed è tornito; la sua grossezza è di circa 3 centimetri di diametro e va restringendosi verso il basso.

Il pomo avrà la lunghezza data dalla statura della marionetta per modo che, appoggiando la parte inferiore del pomo stesso sulla forcella delle serventi di riposo, questa resta in piedi, ma coi piedi appoggiati al palcoscenico; mentre quando la marionetta dovesse rimanere seduta, si appende per il gancio che si trova sul pomo, formato dal prolungamento del filo d'acciaio di sospensione.

Nella parte superiore porta un intaglio che partendo dall'esterno va al foro centrale ed in esso viene a trovar posto incastrandosi il filo d'acciaio, che, ripiegandosi, forma il gancio di sostegno.

Una cambretta ossia punta doppia ripiegata, confitta nel pomo impedisce al filo di uscire dalla posizione assegnatagli e così si avrà ancora il vantaggio che il filo non potrà girare nel pomo e dalla posizione del gancio, che è sempre opposta a quella della faccia della marionetta, il marionettista, col solo tatto, ne riconoscerà facilmente la posizione. Il filo termina il gancio in un occhio ottenuto a mezzo di risvolto, per evitare disgrazie.

Al pomo vengono a far capo tutti i fili di comando, i quali trovano a posizione fissa e determinata altrettante strisce di cuoio debitamente inchiodate a mezzo di piccole sellerine. Queste strisce di cuoio hanno la larghezza di 5 a 6 millimetri, una lunghezza di 8-10 centimetri ed hanno le posizioni fisse identiche per ogni marionetta.

Abbiamo detto che il gancio rivolto all'indietro dice al tatto dell'operatore che la marionetta ha la faccia rivolta in avanti, cioè all'opposto; i cuoi che ricevono i fili di comando che vengono dalle mani, trovano il loro posto sul davanti, l'uno a destra, l'altro a sinistra, in alto, mentre quelli di comando delle gambe stanno sotto i medesimi e più in basso.



Il comando del filo della bocca è fisso sotto il gancio in alto e più in basso quello che obbliga la marionetta all'inchino od alla riverenza.

Ove poi una marionetta speciale avesse ancora altri comandi, per es., Arlecchino che porta le mani al ventre, un filo solo in alto, si sdoppia un palmo sopra la testa, passa in appositi anelli fissi alla cintura e va alle mani, mentre l'opposto capo trova posto a destra, unendosi a cuoio speciale.

Tutte queste liste di cuoio, sottile, forte e flessibile facilitano molto il trovare i rispettivi comandi, e tutte portano al basso, cioè alla parte libera e non chiodata, un foro tondo, fatto col foracorame a tenaglia, nel quale passa il filo ed alla lunghezza voluta viene ivi fermato con nodo speciale (nodo con fibbia).

Le comparse, specie di seconda fila, sono più piccole di statura e collegate a due a due mediante bilancino superiore con un pomò unico nel mezzo. Il bilancino sarà tanto alto da non essere visto dal pubblico.

Gli animali hanno ordinariamente quattro fili: uno alla groppa, l'altro alle spalle, riuniti da bilancia prolungata per il filo della testa ed altro filo per la coda.

DEL VESTIARIO.

Il vestiario nella marionetta ha un'importanza speciale in quanto pur conservando l'esattezza del taglio, non deve impacciarne i movimenti.

Naturalmente non si potrà far a meno di ottenere la indispensabile cooperazione di qualche paziente signorina, la quale, ove riesca ad interessarsi veramente al lavoro, non mancherà di creare dei portent di bellezza.

Convorrà tener presente che le stoffe debbono essere quanto possibile leggiere, per evitare rigidità nella marionetta:

che le stoffe usate hanno maggior difficoltà ad essere riparate dal tarlo che non quelle nuove;



Fig. 38.
ARLECCHINO.

che gli abiti debbono essere facilmente svestibili per non impegnare la marionetta;

che le maschere hanno ordinariamente un vestiario proprio e fisso e che, ove occorra, è meglio averle per doppio e per triplo piuttosto che non cambiare l'abito durante la rappresentazione, cosa che non è pratica stante la presenza dei molti fili di comando, che alcuni punti, con l'ago, valgono meglio dei bottoni a fissare l'abito alla marionetta.

La stoffa per il vestiario dell'Arlecchino non si trova in commercio e perciò, se si vuole un Arlecchino svelto e disinvolto, conviene, per evitare le molteplici cuciture, fabbricarsela. Si prenderà un pezzo quadrato di stoffa bianca di cotone lavato, oppure di seta morbida, si distenderà bene sopra una tavoletta avendo cura di fermarlo con sellerine



al bordo ed interponendo tra la stoffa e l'assicella uno o due fogli di carta bibula. In una lastrina di zinco si taglierá una losanga, sull'asse orizzontale si riporteranno all'esterno della lastra i punti di richiamo e ripiegata la lastra all'insú, ad angolo retto, al basso, si avrá lo stampatello per pennellare successivamente i diversi colori, avendo cura di mettere vicini quelli di maggior contrasto.

Si useranno colori di tintoria, senza corpo, detti *Benzidina*, oppure colori *Catigeno*; ad impedire il diffondersi di colori si addizionerá ai medesimi poca pasta di amido, ben cotta e si stenderanno con pennello duro, a pelo corto, e pochissimo bagnato; il colore occorrente è pochissimo. I colori sono bianco naturale del tessuto, giallo arancione, rosso, verde, azzurro, nero e violetto.

Stampata la stoffa, si taglia in essa l'abito secondo il figurino.

Questo stesso sistema è molto economico e pratico per avere stoffe originali a disegni, come a trifogli, a cuori, a fiorami, ecc. pei vestiari delle donne su fondo unito.

Convieni sempre stampare un colore alla volta e lasciar seccare.

Ogni colore sará stemprato in apposito piattello e conserverá pennello proprio.

Nel vestiario delle marionette converrá attenersi ai figurini prima scelti, adatti alla produzione.

Le stoffe di seta ed i velluti serviranno per gli abiti piú eleganti, opportunamente guernite con galloni, pizzi falsi, nastri.

Le pellicce sarebbero da evitarsi, perché annidano facilmente il tarlo e quindi non hanno durata: si sostituiscono con vantaggio con felpe, stoffe a pelo che le imitano.

Nella lavorazione del vestiario ha molta importanza il taglio dell'abito e la combinazione dei colori.

La pelle di color naturale montone o capra col fiore o scamosciata è sempre di buon effetto nel vestiario dei guerrieri.

Le corazze e le altre parti d'armatura saranno di stoffa d'acciaio (imitazione) rinforzata, occorrendo, da cartone sottostante, oppure in semplice cartone o carta pesta incollata e decorata con stagnola imitante l'acciaio, e dorata imitante le guernizioni in oro.



Quanto alle armi, il legno serve ottimamente, purché lavorato finemente e su buon disegno e decorato a dovere, ma sempre senza spreco.

I ganci ed i bottoni devono essere ridotti al minimo a scanso d'agganciamento ai fili e saranno sostituiti possibilmente coi comodissimi bottoni a ricoprimento (vulgo, *poussoirs*).

Non sarà fuor di luogo un pratico avvertimento sulla economia. Pur conservando il lodevole principio della decorosa ed elegante messa in scena, si avrà cura di non sprecare in minuti particolari, perché numerosi e di breve sfruttamento, delle somme rilevanti.

Cercare l'effetto senza guardare troppo per il sottile all'intrinseca sostanza e dare ad ogni oggetto, ad ogni accessorio la sola vera importanza che merita.

Così, un elmo, una corazza, possono essere costrutti in vero metallo e costano un occhio; costrutti in cartone debitamente lavorato e decorato, fanno certamente meno figura, ma costano un po' di fatica e di pazienza, e solo un'inezia in riguardo alla spesa.

Pare che ancora ultimamente in Francia una persona dotata di spiccata intelligenza e di elevato senso artistico abbia dedicato molto suo tempo e tanta sua attività alle marionette.

Fu presa da pietà per una compassionevole famiglia di poveri marionettisti, che avevano rovinato la loro già sconnessa baracca in un fosso nei pressi di Deauville, marionettisti che, erano stati tali di padre in figlio dai tempi di Luigi XIV, si erano trasmessi i segreti dell'arte loro e si morivan di fame. Raccolse i miseri, ricompose la baracca, riunì le marionette, collaborò alle rappresentazioni a loro beneficio ottenendo il più brillante successo. Ma frattanto i molteplici fili l'avvilupparono completamente e vennele il pensiero di riprodurre, con senso d'arte, le marionette in tutta la possibile bellezza. Vennero fuori dall'artistica mano dei veri capolavori di scultura, di pittura e mentre lasciava ad operai secondari la cura di sbizzare il legno, di formare la marionetta, riservava a sé il lavoro delle teste e delle mani. Compiacenti amiche si fecero collaboratrici per vestire queste marionette. Ora la persona possiede a Parigi in via Spontini nella casa dello scultore Forain, suo



marito, il suo teatro con ottanta marionette meravigliose, con tutto quanto vi ha di piú raffinato in quanto a scene, mobilio ed accessori; l'autore, Carrè, scrive e prova con essa; un disegnatore specialista prepara costumi e vestiari. Le stoffe più rare e preziose, i pizzi antichi più ricercati e costosi son messi, con gioielli veri di alto prezzo, ad ornamento delle artistiche marionette, uniche nel mondo e di altissimo valore intrinseco ed artistico.

Come è naturale, queste si muovono ordinariamente a scopo di beneficenza e la migliore società aristocratica e borghese va a gara ad assistere alle raffinate e sceltissime rappresentazioni.

Questi appunti tolti dalle *Lectures pour tous*, anno 8°, pag. 828 e seguenti, illustrate da qualche incisione, danno un'idea della modernità del trattenimento; l'articolo su queste marionette termina così: « Vesti di broccato, teste di legno e cuore d'oro, tali sono le marionette della signora Forain: esse fanno qualche giro e se ne vanno, lasciando dietro di sé il benessere e la gioia per tutti ».

Ora se alcuno può spingere la perfezione, la ricercatezza a questo elevatissimo grado, ritiensi possibile quasi uguale effetto con molte minori spese, con molto minor intrinseco e più alla portata di tutti.

Una bella testa, un corpo ben costruito con belle mani, un bel vestiario pulito e non sciupato dal giacere nel deposito, ma fresco e ben tenuto, formano la miglior marionetta desiderabile. In conseguenza, se l'impianto è buono, comodo, proporzionato, se il pubblico si rinnova e gremisce la sala, i marionettisti avranno il successo assicurato, poiché la loro buona volontà sarà apprezzata ed il loro amor proprio sarà dolcemente solleticato.

Una buona e bella testa invece è sempre buona spesa, quando occorre, e, se non si può far a meno, si compra con le mani: il resto si fa e se non si è capaci si tenta, per divenirlo; se poi non si riesce, non si avrà la vocazione per essere marionettista ed allora converrà volgersi alla pittura, alle produzioni o limitarsi alla recitazione od al prestar aiuto. E non si creda che una parte dietro le quinte sia meno importante. La buona rappresentazione dipende dal buon insieme di tutte le parti, una



scena che nello svolgersi cade, o si arresta fa cattiva impressione ed è ricordata di piú che non dieci belle scene finite regolarmente.

Nella distribuzione delle parti conviene mettere da parte l'amor proprio, dare a ciascuno la parte che gli compete in ragione dei suoi mezzi e tutti poi cooperare uniti e volentieri allo scopo finale.

Ed è sorprendente quanto pochi provando, siano quelli che non ci pigliano gusto, come è strano che pur molti che si sentono appassionati a questo sano ed onesto trattenimento, arrossiscono di ammetterlo, quasi fosse un divertimento unicamente da bambini. Se provassero!!

DELLE PARRUCCHE.

La parrucca viene costruita su apposita testa di legno sul relativo piede.

Si tende la stoffa sulla testa sottoponendovi una carta qualunque, dividendo le pieghe in modo uniforme, specialmente verso la nuca, per modo da evitare pieghe grosse; si fissa questa alla testa mediante numerose sellerine e si pennella con acqua di buona colla cui si sarà aggiunto poco bianco ed una punta di rosso.

Si taglia alla voluta lunghezza cotone mercerizzato, del voluto colore e s'incolla sulla stoffa partendo dall'alto e venendo al basso girando tutt'all'intorno. Seccata la colla, si pettina rivoltando i fili e si taglia in basso l'esuberante. Per le parrucche alla veneziana si sostituisce al cotone mercerizzato la rista o canapa pronta ad essere filata.

Per i moretti, per i diavoletti si applica direttamente alla testa, spalmata di buona colla liquida, lana o cotone ritagliato da maglia disfatta, applicandovene fino a completa copertura. L'arricciatura che la lana ed il cotone conservano, imitano abbastanza bene l'aspetto naturale.

Come per le stoffe, così per la maglia; se è stata usata presenta il pericolo d'essere rosa dal tarlo, mentre la maglia nuova spesso non è intaccata e dura.



Seccata, la parrucca si ritaglia adattandola alla testa, facendone uscire a suo luogo l'occhiello di sospensione, si fissa con sellerine e si ritocca attorno col pennello, con tinta adatta.

Quindi si procede a nuova pettinatura, fasciando la testa con fettuccia per tenere ben a posto tutte le ciocche, fino al momento di mettere la marionetta in servizio.

DEI COPRICAPO.

Convienne fabbricare i cappelli, sia ritagliandoli dai feltri di vecchi cappelli, sia fabbricandoli in tela e rivestendoli poi di stoffa opportunamente incollata.

Una forma doppia è necessaria per questa lavorazione, cioè l'una esterna e l'altra interna.

Queste sono di legno duro, delle misure volute, e si possono accoppiare a mezzo d'un bollone a vite per riunirle.

Se si tratta di costruzione in feltro, si ritaglia in un vecchio cappello un disco e si mette a bagno in acqua tiepida, si fora nel centro asportandone un dischetto. Umido, si infila nel bollone e si stira stringendo lentamente la forma, ripetendo successivamente l'operazione fino a quando la forma interna sia completamente rientrata in quella esterna ed il feltro abbia raggiunta la forma voluta.

Se poi si tratta di forma in tela, posta una carta sulla forma esterna e legata, si ricopre con strisce di tela, incollandole successivamente or sulla coppa ed or sulla tesa, per modo di ottenere un tutto unico e forte. Ogni strato si lascerà seccare bene prima di sovrapporne altro e per finire si applicherà una pennellazione a colla sovrapponendovi la stoffa a pelo, stringendo il tutto nella forma. Quando sarà secco si leverà dalla forma, si orlerà occorrendo, e gli si darà la forma necessaria rialzandone la tesa, se richiesto.



Gianduia ha cappello a tre punte, il Dottore, nero, tondo, Arlecchino di feltro bianco rilevato a destra. Gli altri copricapi son fatti sulla testa da parrucca, in cartone incollato sia a forma di cono per il mago e la maga, sia a forma d'elmo o cervelliere pei soldati, oppure in stoffa per il cuoco e lo sguattero.

DELLE SCARPE E DEGLI STIVALI.

Per fare le scarpe è necessario avere le forme in numero di due, una piú grande, l'altra piú piccola; la prima per uomo, la seconda per donna. Si fanno con cuoio sottile od anche con pelle di capra o montone.

Si tagliano le tige su modello in carta, avendo cura di lasciare alle medesime la porzione voluta per encirvi le suole, risvoltando questa porzione all'interno ed applicandovi la suola all'esterno. Le tige sono in un sol pezzo; occorrendo si applicano bagnate sulla forma e su di essa si lasciano seccare una dopo l'altra; un'unica cucitura dietro riunisce le tige e forma cosí la scarpa, che poi si stringe a posto coi rispettivi legacci. I tacchi vengono applicati dopo, incollandoli. Per gli stivali, siccome si applicano a marionette speciali, questi vengono fabbricati sulla marionetta stessa fissandovi la pelle con piccolissime sellerine ed incollandovi poscia le suole ed i tacchi e rinforzando con puntine.

Agli stivali vanno quasi sempre uniti gli speroni fatti di latta, oppure di sottile lastra d'ottone e vengono fissati a posto con sellerine.

Le marionette che avessero le scarpe dipinte direttamente sul legno, sia a colla, per colore non lucido, sia a vernice per averle lucide, porteranno incollate sotto alla scarpa la suola di pelle, per evitare il rumore, e queste non verranno invece applicate quando il piede termini negli zoccoli.



COME SI MONTA UNA MARIONETTA.

Si abbia la marionetta vestita ed ultimata, per esempio Gianduia.

Si pone in posizione orizzontale, su d'una tavola, indi si prende un pomo con filo e gancio e strisce di cuoio in numero di sette; quattro davanti, due di dietro, una a destra.

Si prende la sagoma, che è quell'assicella che dá l'altezza esatta che intercede tra il palco scenico ed il piano superiore dei supporti o serventi e si piega il filo d'acciaio all'altezza *precisa* voluta perché, tra filo e marionetta, pomo escluso, formino la lunghezza della sagoma; si forma il gancio inferiore per modo che la faccia della marionetta risulti opposta al gancio grande di sospensione presso il pomo, si taglia l'esuberante e si passa il cappello nel filo; si aggancia il filo alla testa chiudendolo alquanto e messo in buona posizione il suo tricorno si fissa alla testa con due sellerine. Verificato che il foro nel tamburo del cappello permetta i movimenti di articolazione, si appende ad un gancio o ad una corda tirata in alto.

Si abbia un rocchetto di filo nero del n° 20, fortissimo; si fará una fibbia e con essa un laccio scorsoio, che verrà legato al polso del nostro Gianduia, avendo cura che il cappio riesca sul prolungamento del polpaccio del dito pollice, per modo che dall'alto tirando il filo la mano tenda leggermente a volgersi all'esterno come a porgere o ricevere. Abbassata completamente la mano in posizione prima e braccio disteso, si taglierá il filo abbondantemente necessario, infilato nel foro del rispettivo cuoio, disteso ancor esso si fará un primo nodo e verificato che esso permetta la completa discesa della mano e che alla posizione il filo sia, come si dice, « contento » o quasi teso, si fissa con un secondo nodo a fibbia e, stretto, si taglia l'esuberante.

E cosí ad uno ad uno per gli altri comandi successivamente.



La marionetta sospesa deve avere braccia e mani cadenti naturalmente e bocca chiusa.

Non bisogna credere che tutta la lunga e noiosa descrizione sia senza importanza. Dal montare bene una marionetta (cosa che richiede tempo, pazienza, precisione), dipendono tutti i suoi movimenti. Il marionettista non deve aver bisogno di guardare continuamente la sua marionetta: egli la deve sentire come il cavaliere sente la bocca del cavallo; se i fili non sono della lunghezza precisa, i suoi movimenti o non sono riprodotti, oppure riescono esuberanti ed esagerati, ed egli è tenuto a modificarli per ogni marionetta con grave studio e fatica.

I comandi che vanno alle gambe terminano in una sellerina infissa poco più su del ginocchio, in modo da non ostacolare il movimento delle giunture, e così quello della schiena per l'inchino sarà fissato alla cintola.

Nel vestiario, sul panciotto, sono cuciti due anellini o fibbie in cui passano i fili che richiamano le mani al ventre.

Al cuoio alto posteriore si fissa il filo di comando della bocca.

Non tutte le marionette hanno tanti fili, ma solo le principali; le altre ne hanno ordinariamente tre: due alle mani, uno alla gamba destra; le donne, salvo casi eccezionali, li hanno alle sole mani ed uno dietro per ottenere l'inchino.

La marionetta che dovesse portare candelieri acceso, come si è detto, avrà necessariamente una mano speciale *O*, fig. 36, nella quale il pollice e l'indice ripiegato formando anello, permettono di introdurre il gancio metallico unito al candeliero, ed allora, nelle prove si vedrà se sia necessario sostituire il filo di cotone con sottile filo di ferro; però, spesso, basta intridere il filo ordinario in una soluzione di silicato di potassa che ne rende molto difficile l'accensione.

Le comparse hanno per lo più il solo filo di sospensione e se le medesime portano fiaccole o torce accese, queste sono tenute a posto da sottilissimo filo di ferro.

Montata la marionetta, si appicca a posto e le si pone sulla testa un pezzo di stoffa leggera avvolgendola e fissandola con spilli, o meglio si mette in un sacco di carta che si lega in alto in modo da difenderla



dalla polvere che in teatro è sempre, pur troppo, abbondante. La marionetta vestita, durante l'inazione, dovrebbe sempre avere i gomiti ripiegati con le mani in avanti all'altezza delle spalle per piegare il vestito ed evitare falsi movimenti, e fra tutti il più deplorabile quello del passaggio dell'avambraccio dietro la schiena.

DELLE MARIONETTE NECESSARIE PRINCIPALI.

A seconda delle produzioni che s'intende di rappresentare si rendono necessarie le diverse marionette e queste si trovano elencate sul relativo copione.

Un teatro delle marionette non può sorgere senza fondarsi sulle maschere ed il protagonista si dovrebbe avere per doppio, triplo e magari quadruplo esemplare per evitare di cambiargli l'abito durante la produzione, e così:

Arlecchino nel suo abito caratteristico, cappello e spatola.

Gianduia col tricorno, in camicia, e con abito di gran lusso.

Pantalone con tanto di berretta a punta, cadente sulla spalla destra.

Dottor Balanzone con cappello nero in mano, e papalina di seta nera in capo.

Brighella con berretta uso cuoco, orlata di verde.

Meneghino con cappello a lucerna.

Stenterello con cappello quasi Napoleonico, orlato bianco ed azzurro.

Tartaglia con cappello tondo.

Capitano Spaventa.

Pulcinella con berrettone bianco a cono e orlo risvoltato.

Colombina in abito corto, grembiule bianco e cuffietta.

Rosaura, la fanciulla da marito, spesso in abito vistoso e stravagante.

Florindo, il giovane timido, in costume veneziano.



Fig. 39.
GIANDUIA.



Fig. 40.
PANTALONE.

Lelio, il discolo giuocatore incorreggibile, in costume veneziano.
Un orco che sarà piú alto e grosso delle altre marionette.
Un mago, berretto a cono, nero vestito, lunga barba.
Una fata benefica in bianco, stelle argento.
Una fata malefica in nero, stelle rosse.
Due frati cappuccini con sandali e mantello.
Castellano in velluto.
Castellana elegante.
Re.
Regina.



Fig. 41.
Dottor BALANZONE.



Fig. 42.
BRIGHELLA.

Il Diavolo con ali di pipistrello, fodera in raso rosso.
La vecchiona.
L'oste cuoco.
Due diavoletti piú piccoli.
Scheletro rappresentante la morte, con falce e mantello ora rosso,
ora nero di lana leggiera.
Guerriero vecchio a barba bianca.
Guerriero giovane senza baffi.
Paggio.
Uomini d'armi e comparse d'armigeri con alabarde.



Fig. 43.
TARTAGLIA.



Fig. 44.
Capitano SPAVENTA.

Due o tre donne in abito civile.

Giacometta.

Due o tre popolane.

Uomini di varia età in abito civile.

Popolani di varia età e vestiario.

Briganti.

Carabinieri.

Ove poi si volesse restare alle produzioni Goldoniane in cui primeggiano Pantalone, Arlecchino, Brighella, Colombina e Rosaura, Florindo e Lelio basterebbe aggiungere a questi quattro o cinque, uomini di varia età ed altrettante donne elegantemente vestite in costume veneziano e



Fig. 45.
COLOMBINA.

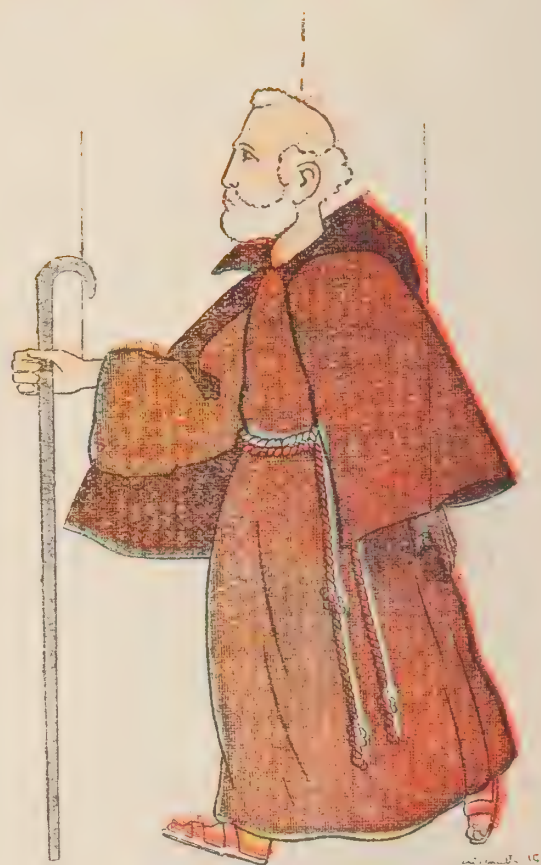


Fig. 46.
Frate cappuccino.

qualche popolano, qualche popolana e gondolieri. Due vie si presentano al marionettista per le produzioni. Trovare le commedie adatte alle marionette che possiede, oppure, trovata una commedia che piace, che si crede di poter mettere in scena bene, adattarvi col dovuto vestiario le marionette.

E questa è la strada migliore, poiché è già difficile assai trovare una commedia che soddisfi senza essere, per di più, intralciati da altre considerazioni e da limiti fissi.

Le marionette senza le maschere perdono la più bella loro attrattiva.

Oh! il signor Lupi, nonno degli attuali valenti marionettisti torinesi, quale Arlecchino era, inarrivabile di vivacità e furberia! Era vivo addirit-

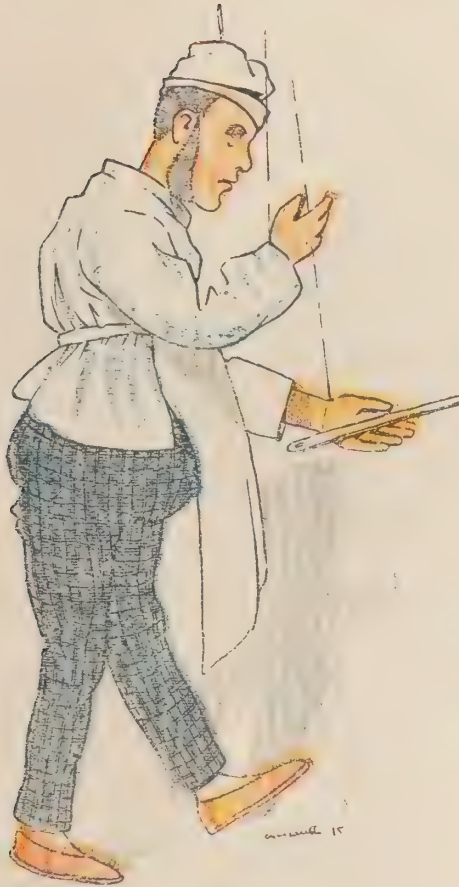


Fig. 47.
L'oste cuoco,



Fig. 48.
La vecchiona.

tura e che scatti aveva! Pronunziava chiarissimo, e gli *erre* venivan fuori come un rullo di tamburo, secco e netto, che non sarà mai piú raggiunto. Quando gli venne sostituito l'onesto Gianduia, le produzioni perdettero quel sapore speciale che altra maschera non potrà mai dare.

Il simpatico Arlecchino, il re delle marionette, perderá già troppo se abbandona il suo dialetto simpatico, frizzante, che gli calza a capello, per parlare italiano; ma non può assolutamente parlare piemontese. Ed ho sentito dire dal pubblico: Arlecchino balla bene; peccato che parli tedesco! Non si capisce. E se non si capisce, che cosa ci resta?



DEL MANEGGIO DELLA MARIONETTA.

Sebbene sia quasi impossibile scrivere norme per il maneggio della marionetta, perché si arriva ad ottenere un buon movimento di essa solamente col paziente esercizio e con la costanza del provando e riprovando, pure si crederebbe di lasciare una lacuna ove almeno un cenno e qualche suggerimento di indirizzo venissero a mancare.

Il marionettista riceve alla mano il pomo della marionetta dall'aiutante quando la medesima non sia appiccata per il gancio ad una corda tesa presso il soffitto in alto e parallelamente alla facciata, nel qual caso la può prendere naturalmente da sé (vedi fig. 49).

Prima di portarla sulla scena, tenendo il pollice della sinistra sotto il gancio e le altre dita sul davanti del pomo, verificherà con la destra se tutti i comandi siano liberi ed in funzione. Ove ciò non si verificasse, l'aiutante sarà lesto a disincagliarli.

Abbasserà quindi la marionetta al piano del palcoscenico e con qualche movimento delle mani e delle gambe la farà uscire in scena con la faccia verso l'asse mediano di essa evitando di farla camminare di fianco.

Quanto all'altezza, gli sarà facilitato trovarla esattamente sia regolandosi sul piano d'appoggio o balaustra del praticabile, sia trovando l'opportuno contatto dei piedi della marionetta sul palco, sia con l'occhio guardando ad essa, avendo prima in mente le parole con le quali deve esordire.

Niente è più compassionevole d'una marionetta che prega flettendo le ginocchia fuor di luogo, come niente è più contrario alla naturalezza di un'altra che vola, abbandonando il contatto col palcoscenico.

L'attenzione, l'esercizio, gli avvertimenti del censore o dei colleghi varranno a far scomparire queste due esagerazioni nell'altezza.

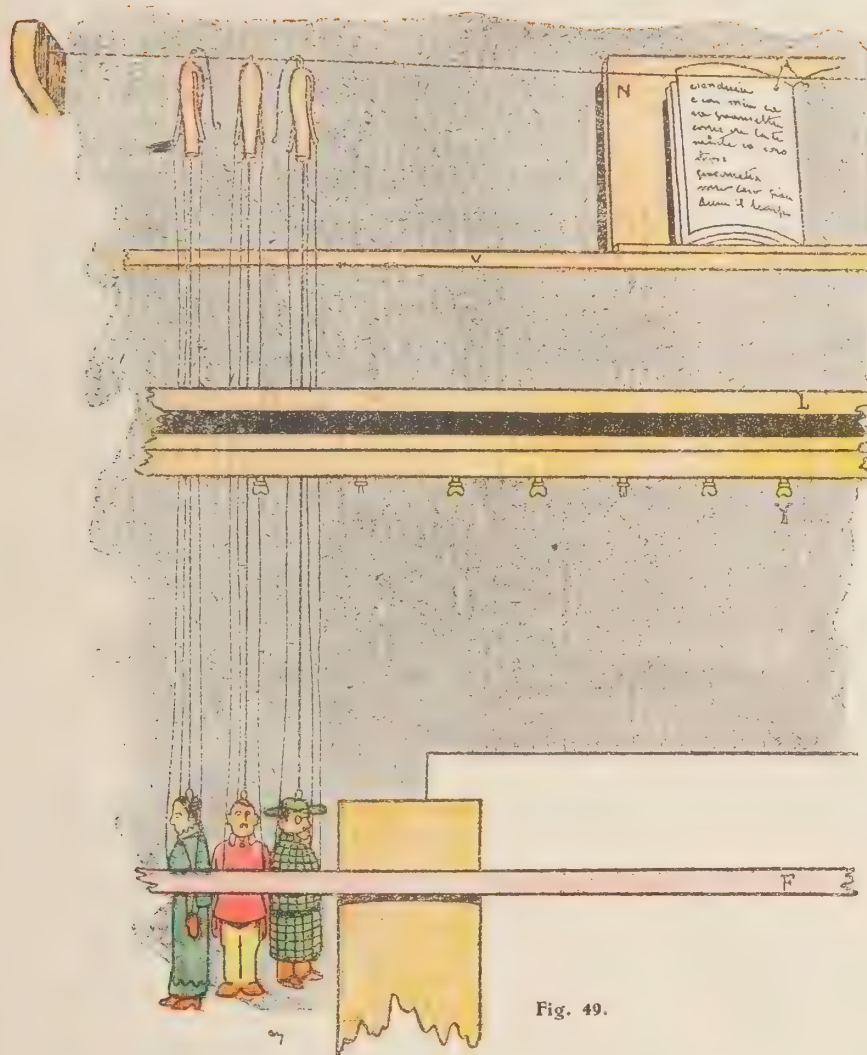


Fig. 49.

Ove poi la buona volontà fosse tale da spingere qualcuno ad esercitarsi da sé, solo, senza il concorso d'altri, siccome il marionettista, stando sul praticabile, vede la ribalta ed anche qualcosa più in là verso il pubblico, così non sarà difficile l'applicazione d'uno specchio, come si è detto per i burattini, il quale avrà l'inclinazione opposta, essendo il marionettista in alto, mentre il burattinaio è in basso, rispetto all'oggetto delle sue cure.



Lo specchio è giudice severo, instancabile, paziente e muto, dá ciò che gli si chiede, salva l'amor proprio dell'esordiente volenteroso ed è sempre disponibile.

Convorrà ancora al principiante por mente a non prendere abitudini difettose.

Si è detto che il burattino, che si suppone parlante, si muove, per far meglio comprendere al pubblico chi parla, mentre gli altri sono relativamente fermi, se non immobili a dirittura. Nelle marionette si agisce in modo analogo, ma spesso, anzi troppo spesso, succede che l'esordiente non conosce o non sa la parte sua, tiene gli occhi fissi al copione e, tanto per fare, agita il pomo della disgraziata marionetta dall'alto al basso imprimendole un moto sussultorio piú o meno continuato che non trova riscontro neppure nel peggiore degli artisti delle infime scene, a grande scapito delle naturali movenze e di quella illusione che fa credere, quando è raggiunta con la coincidenza di molti mezzi diversi, al pubblico di trovarsi davanti ad artisti veri, fili a parte.

E qui non è possibile tacere delle naturali movenze che sapeva imprimere ai suoi molteplici e diversi splendidi ed inarrivabili Arlecchini il signor Lupi, nonno degli attuali valenti artisti del teatro Gianduia, già D'Angennes. Marionettista nell'anima, bergamasco d'origine, imprimeva a quelle sue buone marionette nel teatrino detto di San Martiniano, dalla vicina chiesa abbattuta poi, certi scatti, certi movimenti felini, certe capriole, certi abbracciamenti di sua pancia, che non si possono dimenticare; il suo Arlecchino non volle rimetter mai a nessuno e si può dire sia morto con lui.

I nipoti gli sostituirono il buon Gianduia; le movenze di esso sono già d'una bellezza difficilmente raggiungibile, ad esempio quando, per il propinatogli veleno, muore fra dolori atroci; ma la maschera non si presta ai lazzi dell'allegro Arlecchino e finora niente fa supporre che qualcuno lo faccia rivivere.

Fatte le scuse per la parentesi aperta anche per ricordare l'artista maestro, che durante la recita parlava chiaramente a puri e silenziosi scappellotti, tanto che anche oggi, e son molti anni, tutto il faticoso lavoro si compie con la piú perfetta precisione e nel silenzio piú assoluto,



si ricorderá di passaggio che la marionetta può riposare in vista del pubblico in piedi o seduta quando il pomo venga affidato al sostegno d'una servente nella posizione voluta.

Quello che piú giova a dare vita e vivacità alla marionetta si è il rapido movimento della testa a destra ed a sinistra guardando or l'uno or l'altro degli interlocutori, evitando anche in ciò ogni esagerazione.

Appena converrà ricordare che il passo speciale con cui si presenta e per cui si fa rimarcare Arlecchino si è quello di avanzare, spostando contemporaneamente le due gambe, non però abbinate, ma presa con esse un'apertura di compasso ottiene con un saltetto, la sostituzione dell'una all'altra, portando avanti quella che stava indietro e viceversa, e ciò magari senza muoversi dal posto. Questo movimento fa altresí Gianduia, ma raramente, perché non gli è proprio, mentre per Arlecchino, è tutt'altro!

Una posa d'Arlecchino, che incontra molto il gusto del pubblico, è quella che egli prende cosí vera e naturale e quando, dopo una qualche sua bricconata, subisce immobile la meritata lavata di capo, dal padrone. È sempre di buon effetto la sua completa rassegnazione a gambe tese ed aperte in avanti, col dosso appoggiato alla quinta, la testa e le braccia penzolini.

Al perdono, uno scatto, un salto, il passaggio repentino dall'abbattimento completo all'allegria: questa è comunicativa ed abbondante per tutti e non manca mai il ricercato effetto.

Colombina sarà invece tutta grazia e civetteria. Nelle commedie di Carlo Goldoni (che ha esordito anche lui con le marionette) si muove col maggior riguardo e con compostezza non scevra di ricercatezza; in molte commedie questa parte è un vero gioiello e vale applicarvi con cura, specializzandosi con essa. Che dire di Pantalone, grave, misterioso, bisbetico; dello scellerato e misterioso Brighella, affarista imbrogliatore, capace d'ogni iniquità; dell'arca di scienza confusionaria del caritatevole, panciuto Dottor Balanzone, dell'elegante e timido Florindo e del dissipato e vizioso signor Lelio, giocatore e bugiardo; della timida ed innocente Rosaura che sa commuovere il pubblico colle sue lagrime e con un bel giuoco del fazzoletto? E non la si finirebbe piú: la ridda delle diverse scene passa veloce avanti alla mente, ma è meglio far punto, siam fuori di strada.



Riassumendo: il maneggio del pomo, deve, in buona mano, sentire la marionetta e riprodurre movimenti naturali in relazione col personaggio che la marionetta tende a riprodurre, e questo non deve mai uscir di mente.

Vien quindi la convenienza, anzi la necessità di specializzare anche per il fatto dei dialetti particolari inerenti alle maschere ed alle voci dei personaggi principali.

DELLE SCENE.

COME SI MONTA UNA SCENA O SCENARIO.

Chiamansi scene o scenari certe tele sulle quali viene dipinto a colla, nelle dovute proporzioni, il luogo nel quale si svolge l'azione e con le quali, mediante opportuna disposizione con le quinte, coi principali, con gli spezzati, le traverse e le bilance, si ottiene un effetto scenico completo di grandi lontananze, ossia di molta profondità. Questo effetto si ottiene mediante la prospettiva, l'esattezza del disegno, le giuste proporzioni e con la perfetta intonazione delle tinte.

Le scene rappresentanti camere, sale, prigioni, si mettono d'ordinario sotto il primo praticabile verso la ribalta e con una sola coppia di quinte; quelle rappresentanti bosco, castello, piazza, porto di mare, sotto il secondo o con due o più coppie delle medesime.

Se una scena, già dipinta, deve essere montata, si avrà cura di montarla bene, ben distesa, senza pieghe, senza deformazioni, con le verticali giuste, specie se trattasi di piazza o simile e nella esatta larghezza e lunghezza richiesta dal teatro.

Un'assicella *A* (fig. 50) di legno dolce, di circa 8 centimetri di larghezza con 2 centimetri di spessore, riceverà sullo spessore in alto *D*, i chiodini a larga testa, detti da pagliericcio, fissanti la tela ed ove questa non fosse in buono stato, converrà inserire sotto le teste una forte fettuccia

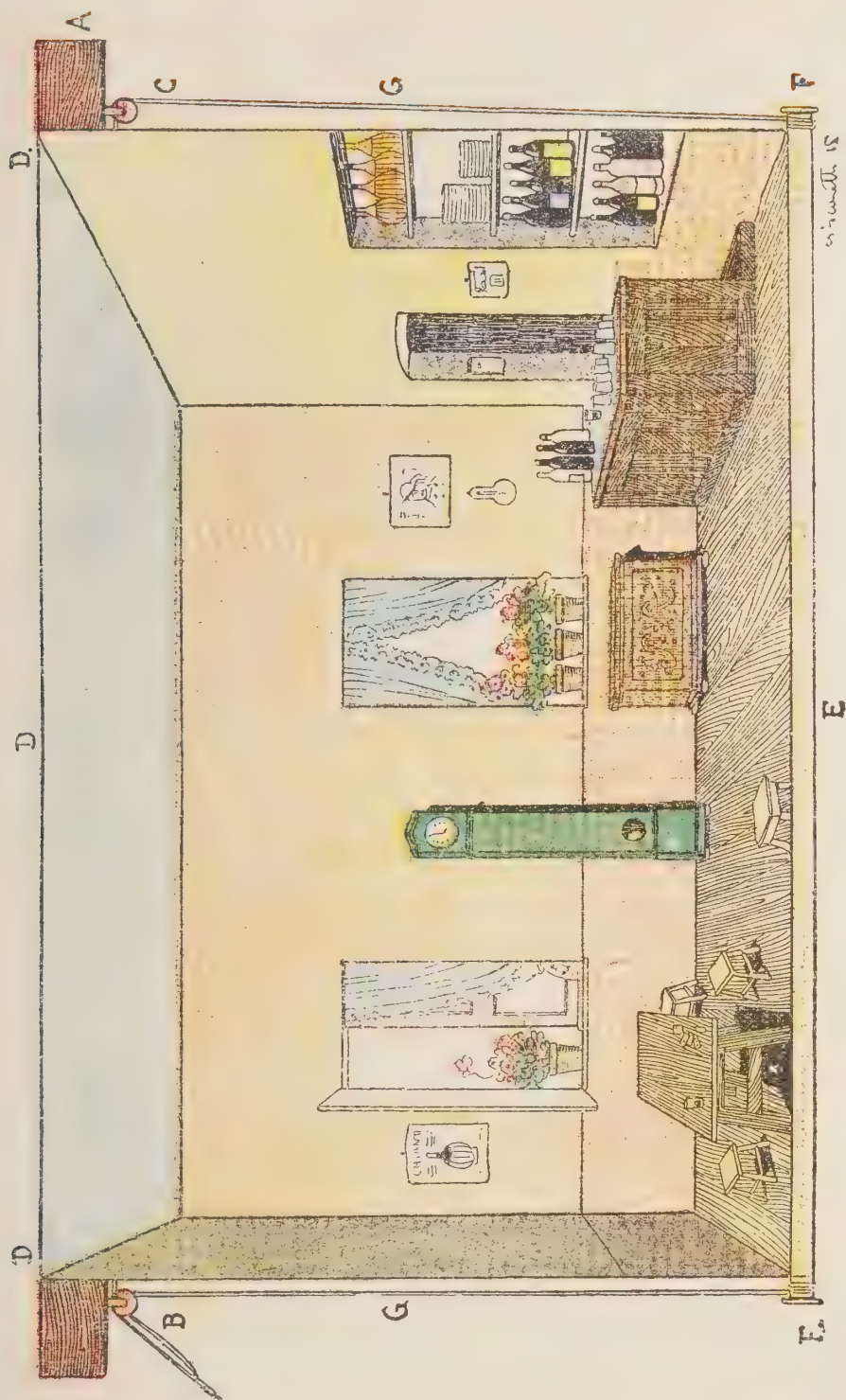
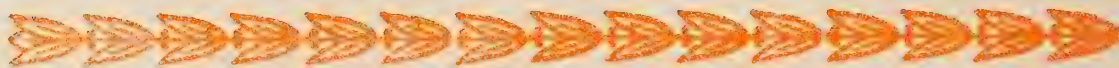


Fig. 50.



o un legaccio da asciugamani. In basso un bastone tondo *E*, alquanto piú lungo della scena (in commercio si trovano tali bastoni torniti, diametro 3 cm., lung. 2 m., manichi di scopa a pelo), ben dritto verrà fissato alla tela, come di sopra, con la massima attenzione onde i legni risultino esattamente paralleli. Il bastone tondo inferiore porta due dischi *F* alle estremità, di lastra, latta forte o zinco, diametro 4 cm., allo scopo di ritenere a posto le funicelle di comando.

Due carrucoline (da persiana) *B* e *C* infisse nella lista superiore ed alquanto incastrate nello spessore di essa, permettono alle corde di avvolgere la scena, tirando le cordicelle, una delle quali passa dietro la tela stessa per andare dalla opposta parte (vedi fig. 50), in cui si osserva che la cordicella è ancora avvolta per circa due giri sul bastone *E* per cui allentando la corda *G*, la scena continua a svolgersi, in basso, fino a toccare il palcoscenico.

La cordicella *G* si avvolge attorno alla doppia caviglia sua corrispondente, per ritenere avvolta in alto la scena.

Le scene piú necessarie sono:

1. Camera rustica. — 2. Camera civile. — 3. Sala elegante. — 4. Reggia.
- 5. Prigione. — 6. Cortile rustico. — 7. Giardino. — 8. Bosco. — 9. Piazza.
- 10. Porto di mare. — 11. Caverna. — 12. Osteria (fig. 50). — 13. Castello.
- 14. Campagna con neve. — Quinte adatte per ciascuna.

Arie o bilance per ciascuna da applicarsi ai praticabili per modo da coprire la visione di essi e delle scene arrotondate.

COME SI MONTI UNA QUINTA.

Accessorio della scena, per formare il luogo adatto allo svolgersi dell'azione, sono le quinte. Queste, ove si tratti di scena di poca profondità, possono essere due sole, una per parte, e sono come il proseguimento della scena di fondo e la completano; quando invece trattasi di

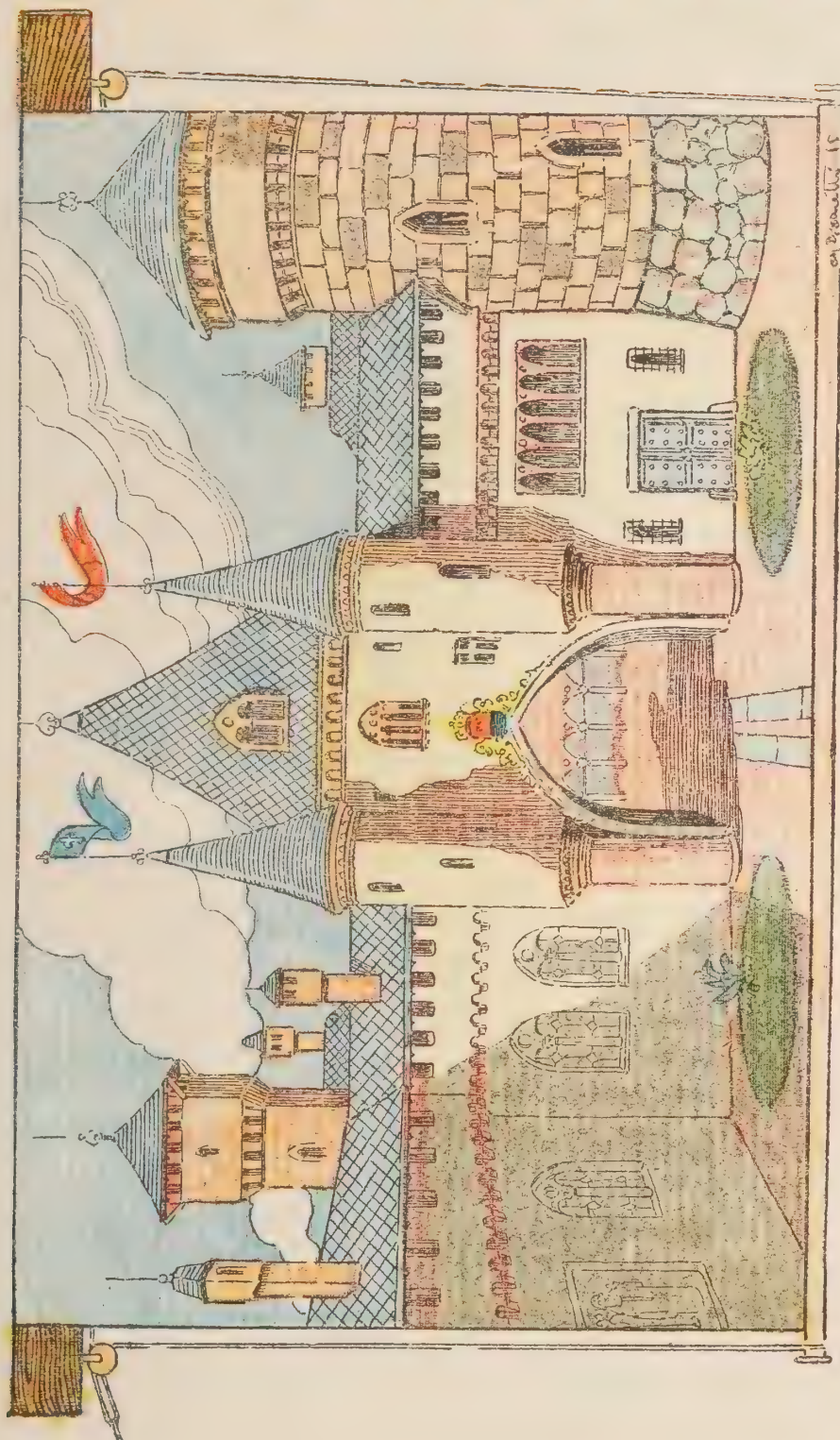
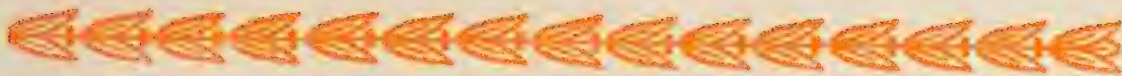
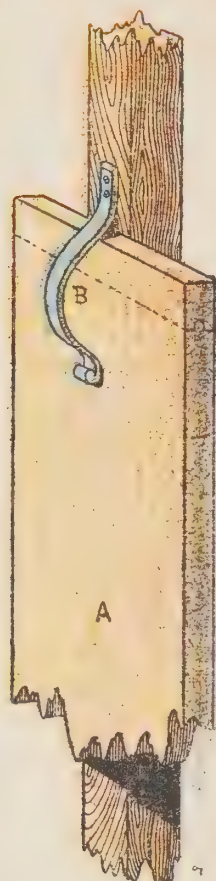


Fig. 51.



Fig. 52.



scena di maggior profondità, in cui si utilizza tutta la lunghezza del palcoscenico, per meglio ottenere l'effetto di sfondo, si può applicare sotto il primo praticabile un principale, avanti al secondo panno una coppia di quinte, dopo il principale una od anche due coppie di quinte e quindi il fondale.

Il principale non è altro che una tela che riunisce in sé due quinte ed un'aria, tutte intonate e rappresentanti un'unica veduta.

Se le quinte sono su tela, si debbono stendere fissandole ad appositi telai od assicelle (fig. 52, lettera *A*), cui verranno fatte le aggiunte necessarie per sostenere il dipinto, se fosse sporgente o frastagliato; il sistema di dipingere le quinte su assicelle, debitamente intestate, è economico, duraturo e speditivo; queste possono essere dipinte diversamente



su due facciate: non si deformano e basta appoggiarle davanti alla colonna od al panno, che devono ricoprire, fermandole di sopra con una molla ricurva *B*.

Nella costruzione delle quinte si deve aver cura di dar loro una tale larghezza che le medesime abbiano sempre qualche centimetro di ricoprimento, l'una sull'altra e sulla scena, per modo che, messa ciascuna a suo posto, per formare il quadro, gli spettatori che si trovano più vicino alla bocca-scena, a destra e sinistra della medesima non possano vedere fra di esse, ma si trovino su piani successivi chiusa la visuale (in gergo dicesi che non deve forare); il complesso della scena non deve presentare interruzioni.

Sul palco saranno segnate due righe che dalla bocca-scena vanno ugualmente avvicinandosi all'asse del palco scenico e sulle quali l'aiutante arresterà la quinta, quando la spinge a posto.

A completare le scene profonde, giovano ad ottenere un buon effetto le traverse: esse sono certe decorazioni speciali, di poca altezza, che si pongono attraverso al palco scenico, dipinte su legno o cartone ritagliato, fissate ad apposito legno che le tiene ritte.

DEI MOBILI.

Sono convenienti per camera ordinaria: il letto, due sedie, una tavola usuale, tavolino da notte con vaso, tavola con l'occorrente per scrivere, due panche ordinarie, attaccapanni, scopa, innaffiatoio, secchiello, porta immondizie, spolverino, battipanni, cesta, candelieri con candele, lampada a petrolio.

Reggia: trono, un seggiolone grande dorato, seggioloni velluto rosso.

Prigione: tavolaccio con paglia, brocca, pagnotta, panca, topi.

Camera civile: due sedie, tavola, un seggiolone pelle o stoffa, divano,



pianoforte, scanno, guardaroba praticabile, cioè tale da poter ricevere una marionetta.

Panche da giardino e da piazza, sedie ordinarie.

Le più esatte proporzioni saranno osservate tra i mobili e le marionette.

DEI CAMBIAMENTI DI SCENA A VISTA.

Quando durante l'atto l'azione si trasporta da un luogo all'altro per cambiare la scena e gli accessori, si fa il cambiamento a vista. — Entrate fra le quinte le marionette, al fine della scena precedente, il direttore con un colpo richiama l'attenzione di quanti devono cooperare al cambiamento ed abbassa le luci sia della ribalta, sia delle cantinelle. A questo punto gli aiutanti, con ferri sottili e uncinati ritirano mobilio e traverse; al secondo colpo il macchinista, che avrà alla mano la funicella di comando della nuova scena, che si svolge davanti alla precedente, la lascia scorrere lentamente fra le dita, operando la sostituzione, mentre gli aiutanti sovrappongono alle precedenti le nuove quinte e tosto introducono le traverse ed il mobilio che occorre. Ma, attenti! guai a far vedere le mani! Addio effetto.

Si può anche procedere inversamente per scena e quinta rimuovendo questa col sollevarla e mettendo in vista quella successiva, già pronta e distesa, in precedenza; rimuovendo contemporaneamente le quinte si mostrano le sottostanti. Fatto il cambiamento, si dá tosto alla scena la luce voluta e si continua lo svolgimento dell'azione drammatica.

Nel quadro finale si usufruisce per lo più di tutta la lunghezza di palcoscenico disponibile ed ove la scena precedente si fosse svolta nel solo primo spazio, quello retrostante sarà convenientemente preparato durante l'azione e scoperto a tempo debito col solo cambiamento delle quinte anteriori ed alzata del relativo scenario.

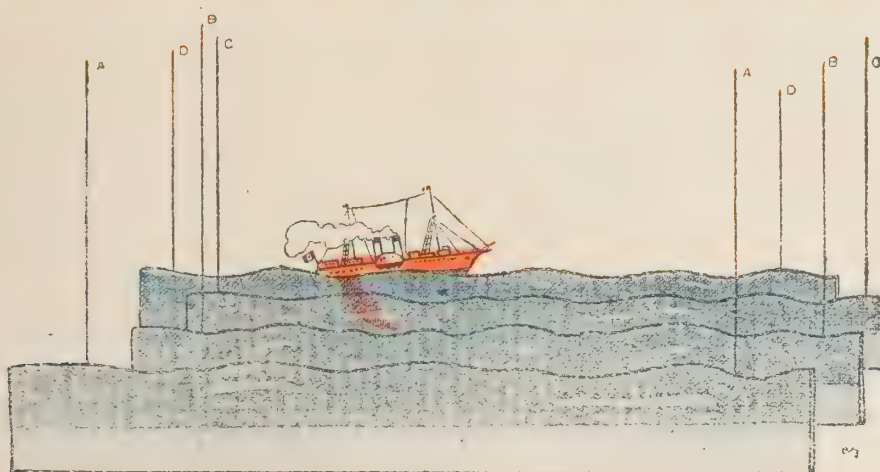


Fig. 53.

DISPOSIZIONE DI UNA SCENA PER LE ONDE DEL MARE.

Posto sotto l'ultimo praticabile ed in 4-5 posizione o rango il fondale della marina (vedi figura dei burattini) ed applicate a posto tutte le quinte, si sospendono le onde dipinte su cartone, debitamente rinforzate con opportuna assicella posteriore a mezzo dei fili *A, B, C, D* attaccati sotto i praticabili in modo da permettere l'oscillazione in direzione normale all'asse del palcoscenico (fig. 53).

La prima onda sarà posta proprio a pochi millimetri dal palco, la seconda un poco più indietro, circa 10 cm., ed un po' più in alto e così successivamente le altre, elevandole sempre più.

Una traversa dipinta a sassi di colore scuro posta sul palco e fissa non permetterà di vedere se non parzialmente la prima onda e ricoprirà completamente lo spazio fra l'onda ed il palcoscenico.

All'alzarsi del sipario le onde saranno già in movimento, quelle di numero dispari saranno mosse con movimento oscillante e con una corsa



di 15 circa cm. dall' aiutante dell' una parte e quelle pari dall'altro aiutante. Il battello, in cartone dipinto, fisso ad imperniatura sulla sua metà ad un carrello a ruote, silenzioso, s'avvanzerà da sinistra a destra o viceversa, ma lentamente, oscillando a sua volta per mezzo di una biella che unisce alla prora un punto eccentrico di una delle ruote del carrello; il fumo può essere prodotto con accensione di carta di Armenia.

La esatta oscillazione delle onde è data, quanto alla lunghezza, da una prova pratica, essendo questa in dipendenza della curvatura delle onde dipinte e del loro numero.

Queste però non saranno troppo identiche le une alle altre, ma fatte con una libertà relativa.

Dovrebbe essere quasi superfluo il dire che le oscillazioni devono essere lente e quali si producono naturalmente in un pendolo avente il filo di un metro di lunghezza, cioè di un minuto secondo.

I fili devono essere collocati dietro le quinte in modo da non essere veduti dagli spettatori.

ACCESSORI NECESSARI PER IL TEATRO DI MARIONETTE.

Campana per battere le ore, con suono alquanto grave.

Campanello per la porta d'ingresso con suono acuto.

Gran cassa per imitare il tuono ed i colpi di cannone.

Lastra grande e sottile per accompagnamento del tuono.

Apparecchio per formare il rumore di serratura, prima d'aprire le porte o quando si rinchiudono.

Apparecchio per ottenere il lampo a colofonia in polvere.

Apparecchio per imitare il rumore del vento.

Apparecchio per produrre il rumore della grandine.

Botte per il rumore di piatti o vetri rotti.



Lanterna magica per le apparizioni nei quadri, con serie di vetri a colori.

Pistole 100 colpi e scacciacani.

Tamburo e bacchette.

Catena in ferro.

Il rumore di serratura (fig. 54) si ottiene girando una manovella sull'asse della quale è saldata una rotella a lunghi denti (7-9), che sollevano una leggera lama di acciaio la quale viene a battere sopra la tavola di una cassa armonica che la sostiene.

Si ottiene il rumore di piatti e vetri rotti, capovolgendo o gettando a terra un barile da cemento, chiuso, contenente vetri e piatti a pezzi.

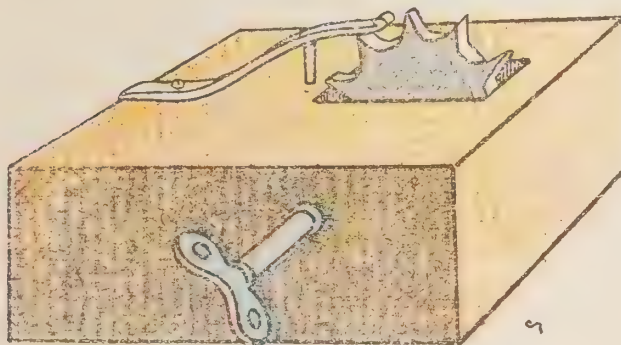


Fig. 54.

Rumore di vento. Un cilindro di legno comandato da manovella sostenuto da due supporti sui quali può girare una carta tesa sul cilindro, dá il rumor di vento girando la manovella.

Grandine. Pallini di piombo o grani di meliga che cadono su d'una lastra di ferro obliqua.

Colpi di cannone si ottengono con doppio colpo sulla batteria della gran cassa.

Tuono, con l'applicazione di una corona di palle alla gran cassa e colpo semplice sulla batteria.

Colpi di moschetto, pistola, ecc., con la pistola a 100 colpi e con le capsule di carta contenenti sabbia e clorato potassico, dette fave greche;



quelli piú forti con la pistola americana a capsula contenuta in un tu-
racciolo di sughero che si fissa alla bocca della pistola. Di queste con-
verrà averne un paio.

Il lampo si ottiene, come luce, coll'apparecchio a colofonia (fig. 55).
Si compone di una scatola di latta con coperchio su cui vi ha un
porta-candela ed un beccuccio: la scatola è attraversata da un tubo
avente fori interni e un tubo di gomma evita di bruciarsi la faccia.

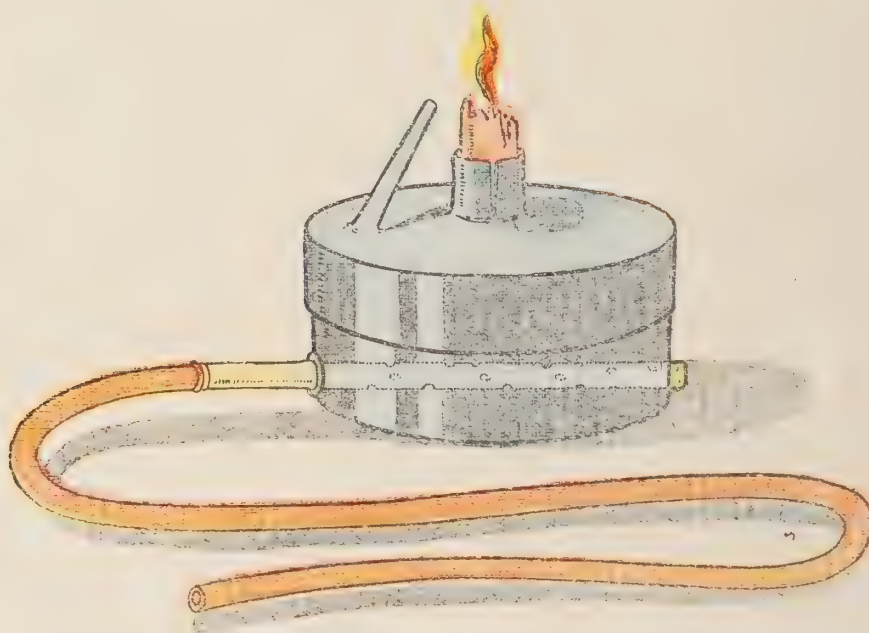


Fig. 55.

Soffiando nel tubo l'aria passa nella scatola ed esce per il beccuccio
trascinando con sé la polvere di pece greca o colofonia, e questa al
contatto della fiamma si accende d'un tratto.

Il lampo precede sempre il tuono.

Il lampo-saetta si ottiene in scena tirando da una quinta all'altra
un sottile filo di ferro nel quale viene infilata una cannuccia lunga
circa 3 centimetri cui è accoppiato un razzo a polvere nera. Accendendo
la miccia, il razzo, che lascia una coda di scintille, attraversa la scena
obliquamente dall'alto al basso. In commercio si trovano pronti questi



razzi, non però innocui, e quindi da usarsi con prudenza. Evitare di prenderli doppi, cioè a va e vieni e col colpo, questo essendo ottenuto dalla gran cassa.

Il temporale si ottiene di buona illusione dall'insieme del vento, dal lampo, dal colpo di gran cassa, alla quale, per l'effetto, dalla parte opposta alla batteria, si applica orizzontalmente una collana di 8-10 palle di legno

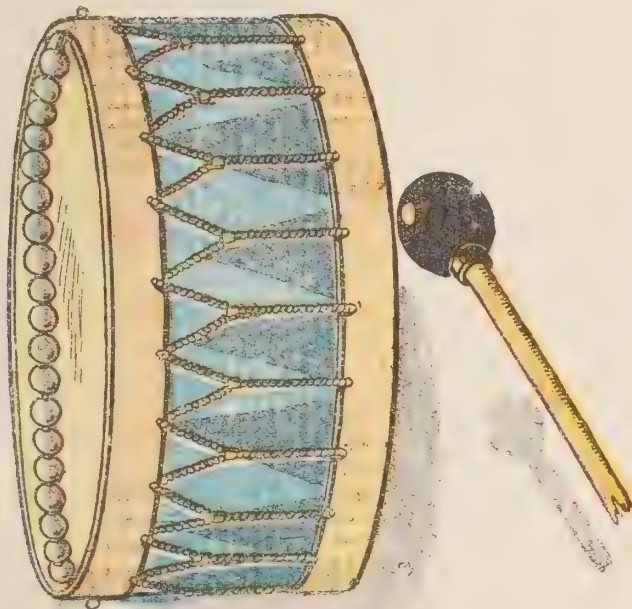


Fig. 56.

duro di 3-4 cm. di diametro infilate in cordicella attaccata al cerchio (vedi fig. 55). A tutto questo armamentario si aggiunge una lastra di latta o di ferro sottile, appesa per aria e della quale si scuote un angolo in basso. La caduta della grandine troverà posto dopo un colpo di tuono.

Un disco di rame o d'ottone, un tam tam, percosso violentemente col rispettivo battente, ed un lampo artificiale di colofonia accompagnano sempre la comparsa e la scomparsa del diavolo, l'uscita e l'entrata della morte o scheletro, la trasformazione o meglio la sostituzione d'una marionetta ad un'altra.



Il tripode del mago si compone di un trepiedi inchiodato su d'un pezzo di latta di base e che si fa scorrere sul palco; in alto vi è inchiodato il recipiente tirato a martello nel quale si mettono alcuni grani di grossa polvere da mina e poi un poco di alcool: s'accende e consumato l'alcool si ha la vampa della polvere senza scoppio.

Le spiche giapponesi, le ruote giranti, i fuochi di bengala si trovano in commercio; si riuniscono le micce con cotone preparato per avere

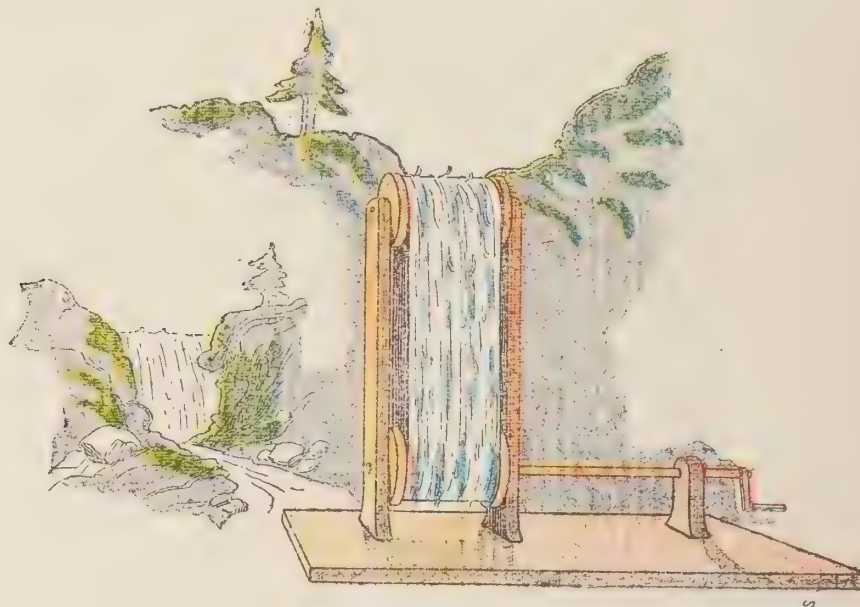


Fig. 57.

l'accensione contemporanea o quasi, e questa si ottiene imbevendo un filo di cotone da stoppino in alcool nel quale venne stemprata polvere nera ben macinata, e poi seccato al sole.

Per la macinazione è consigliabile l'uso di mortaio e di pestello di legno, per evitare disgrazie.

Di questi fuochi si farà uso limitato durante lo spettacolo: meglio riservarli per il quadro finale, se li comporta, e ciò perché il fumo che producono è molto molesto a chi deve recitare ed agli spettatori.

La cascata artificiale si ottiene con scena o spezzato apposito e col meccanismo della fig. 57, in cui su due cilindri sovrapposti viene cucita



una tela di cotone bianchissimo formando una manica ed ingommandovi qua e là all'esterno qualche ritaglio di carta seta bianca ed azzurrina e qualche filo d'argento: facendolo rotare in avanti mediante manovella si imita l'acqua che arriva dall'alto della cascata, ma attenti a muovere la manovella con moto uniforme nel senso voluto e a non fermarsi.

Fuoco acceso nel camino: questo si ottiene se si abbia la luce elettrica. In scenario apposito, traforato od in uno spezzato a parte, si ottiene accendendo una lampada dipinta in rosso che si scopre a poco a poco; una bacchetta, posta davanti, in basso, munita di nastri rossi e gialli i

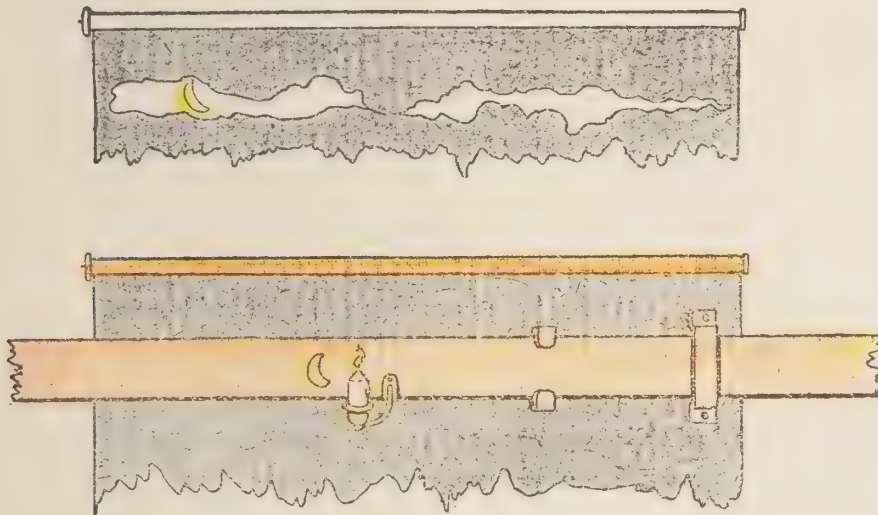
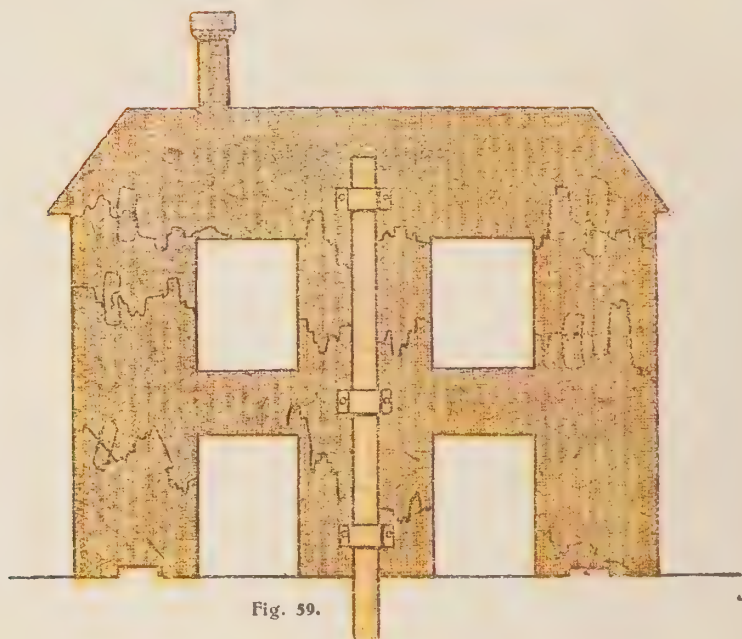


Fig. 58.

quali vengono sollevati dal soffio di un forte ventilatore (che però conviene tener lontano onde col rumore non tradisca l'inganno) imitando le lingue delle fiamme; alla lampada si può, con vantaggio, sostituire un apparecchio di proiezione con specchio d'angolo di sotto e vetro rosso interposto.

Fontana luminosa: si ottiene facendo uscire uno zampillo dal trabocchetto, una latta piena d'acqua posta in alto, una gomma, un beccuccio, una forte sorgente luminosa sotto il palco ed uno specchio posto ad angolo a 45°, proiettano la luce sotto il getto, illuminandolo. Vetri



colorati interposti completano l'effetto. L'acqua ricade pel trabocchetto sullo specchio, poi in apposita vaschetta posta sotto il palcoscenico.

La luna mobile si ottiene con scenario speciale a nuvole ritagliate (asportando quanto necessario per lasciar vedere la luna nel suo corso), riunite con tela o carta trasparente e dietro le quali scorre la luna mobile in appositi regoli, ritagliata a sua volta in tondo sul cartone che si muove; la luna è gialla a mezzo di carta colorata trasparente; un lumicino a candela l'accompagna nel movimento (vedi fig. 58).

La casa che brucia (fig. 59) forma uno spezzato a sé ed è ritagliata nel cartone in foglio, traforate le finestre, gli abbaini, ecc.; dal trabocchetto, dopo accesi i fuochi rossi di bengala, si ritirano le armature verticali e questa cade qua e là a seconda dei tagli avuti.

La decapitazione a vista (fig. 60). La marionetta che gentilmente si presta sarà preparata come segue.

Mediante filo sarà possibile estrarre dalla parte della schiena il ferro che unisce la testa al corpo. Il collo verso il basso è guernito di alcuni



Fig. 60.

bioccoli di lana rossa e similmente il foro che lo riceve, ma questi saranno con cura tenuti dentro ed invisibili. All'atto dell'esecuzione il paziente s'inginocchia presso il ceppo e su questo posa il collo. Mastro Gasparo cala l'accetta e frattanto l'aiutante leva, tirando l'apposito filo, il ferro, liberando la testa dal corpo. Mastro, con filo speciale, prende la testa e la mostra al pubblico dicendo: — Giustizia è fatta — e nel sollevarla vengono fuori i bioccoli di lana rossa al collo e dal corpo imitando il sangue, ma... attenti! subito il sipario.





DEGLI ARTISTI E DEGLI AIUTANTI (PERSONALE NECESSARIO)

Un direttore. Un macchinista attrezzista, un trovarobe. Un pittore. Due o tre signorine vestiariste. Due aiutanti. Un accenditore e custode alla porta. Dilettanti di musica.

Il numero delle persone che possono concorrere a formare il personale artistico varia a seconda delle produzioni che si vogliono rappresentare ed anche delle disposizioni delle persone, poiché alcune si prestano a fare agire anche diversi personaggi con voci diverse ed appropriate. Ordinariamente però cinque o sei persone bastano alla recitazione della maggior parte delle commedie.

Ove in esse entrino le maschere queste è conveniente siano sempre affidate alle stesse persone, e così:

Pantalone, che è vecchio, avrà voce bassa così come il padre nobile.

Arlecchino, che è giovane, ha voce alta e chiarissima, lingua sciolta.

Gianduia, di media età, potrà essere disimpegnato da quello stesso che fa la parte di Florindo, di Lelio o dell'amoroso che dir si voglia.

Brighella é già anziano e perciò avrà voce alquanto grave.

Una coppia di signorine disimpegheranno le parti femminili e contraffacendo la voce anche la parte della vecchiona, delle fate, ecc.

Le altre parti saranno affidate alle diverse persone avendo cura, possibilmente, che una stessa non abbia da sola a sostenere tutto il dialogo da sé, ma, nelle parti secondarie, a rigore, è meglio che lo stesso personaggio sia disimpegnato or dall'uno or dall'altro artista piuttosto che non dover sostenere le due parti contemporaneamente nella stessa scena e si osserverà di conservarne la voce per quanto è possibile uguale per ciascuna parte.

Due aiutanti almeno sono necessari per il servizio sia delle scene sia delle quinte, della mobilia, degli accessori; di questi sarà cura principale tener d'occhio le marionette per essere pronti a disimpegnarne i

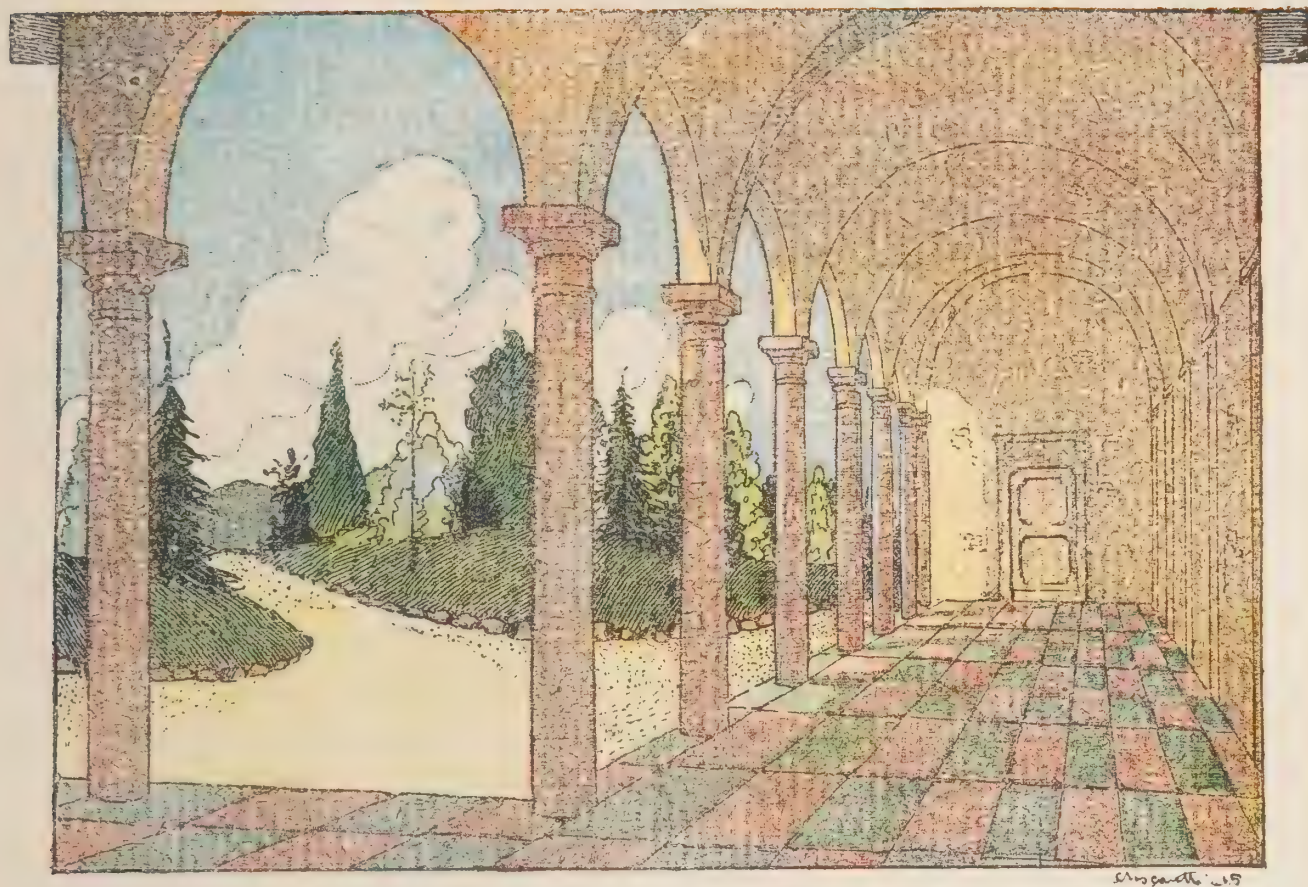


Fig. 61. — SCENA rappresentante l'INTERNO D'UN CONVENTO.

fili ove venissero ad impigliarsi od a prendere falsa posizione, non essendo possibile dall'alto provvedere.

Quello che si trova alla destra avrà il servizio del sipario e della manovra delle scene, mentre quei che si trova alla sinistra avrà i comandi dei lontani, delle traverse e delle arie, entrambi quelli delle quinte e della mobilia.

In nessun caso, per l'allestimento della scena o per cambiamento di mobilia a vista del pubblico, è lecito lasciar vedere le mani agli spettatori, sotto pena di rompere l'illusione prodotta dalle proporzioni buone del complesso derivante dalla scena, mobilia, marionette, per cui, se ben fatto, il pubblico spettatore, a distanza, può difficilmente aver nozione



esatta dell'altezza delle marionette, e quindi può esser tratto in inganno ritenendole di molta maggiore statura che non siano di fatto.

Questa illusione di buon effetto, conviene ottenere con l'esatta proporzione fra le parti e non dando mai alla vista del pubblico un oggetto reale conosciuto per stabilire il rapporto di grandezza.

Gli aiutanti potranno a loro volta, quando il loro incarico lo permetta, salire sul praticabile e disimpegnare anche una parte breve e così rendersi utili ancora nella recitazione.

ABITI DEGLI ARTISTI.

Stante il numero assai rilevante dei fili di comando delle singole marionette è consigliabile agli artisti di alleggerirsi degli abiti ordinari, sostituendoli con una casacca, senza bottoni, nei quali i fili si potrebbero impigliare; questa sia possibilmente di stoffa sottile e fatta liscia e aderente.

Convieni ricordare che, sia per la posizione alle volte poco comoda per far muovere la marionetta, sia per la fatica stessa della recitazione, sia per il calore che sale dalla bocca d'opera, sia per la temperatura più elevata che si trova in alto di ogni locale, è prudente di essere non troppo vestiti, per non soffrire per il caldo, ed è cosa prudente vestirsi prima d'uscir fuori, a scanso di malanni.

Ai piedi scarpe di stoffa con suole di corda per attutire ogni rumore di passi.

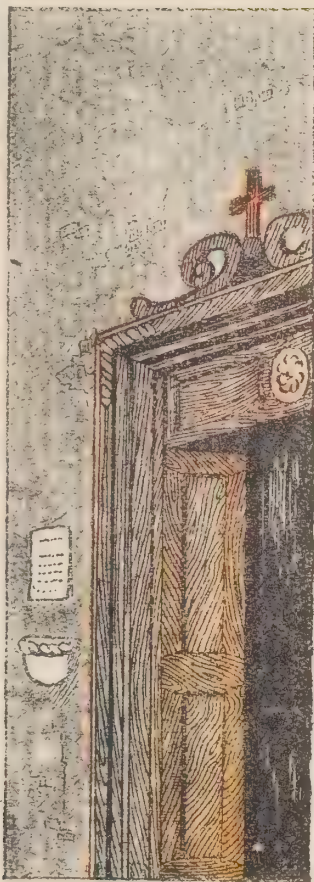
E qui una parola di raccomandazione, perché si osservi da tutti il più scrupoloso silenzio durante la rappresentazione; niente deve far concorrenza alla voce, spesso già spinta, di chi recita, e nessun rumore intempestivo deve prodursi durante la sospensione della recitazione.

Lupi nonno parlava sí, ma a scappellotti ed anche coi piedi e la sua scuola per tradizione si conserva tuttora in modo eccezionale.

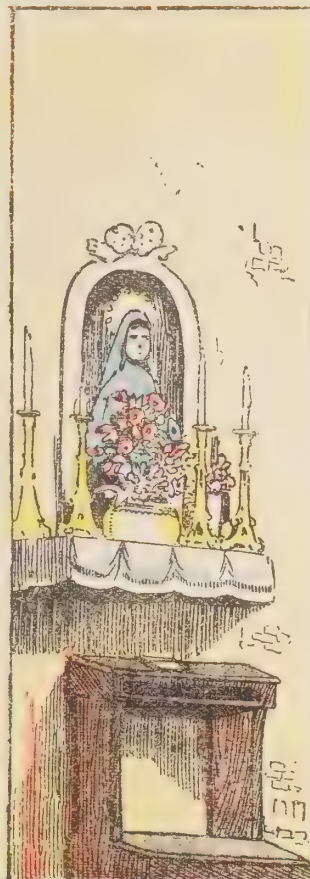
E così si è molto raccomandata la solidità del castello, sia per la sicurezza delle persone, sia per evitare qualsiasi scricchiolio.



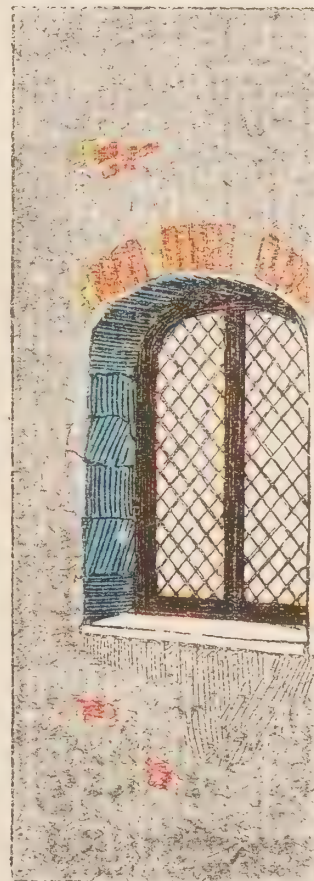
1^a Destra.



1^a Sinistra.



2^a Destra.



2^a Sinistra.

Figg. 62, 63, 64, 65.

QUINTE relative alla scena: *INTERNO DI UN CONVENTO.*



DEL MACCHINISTA ATTREZZISTA.

Egli prepara le scene, le mette a posto, a tempo le svolge e le avvolge, solleva ed abbassa il sipario, monta, colloca e rimuove quinte, traverse, mobili e meccanismi, apre e chiude i trabocchetti, prepara e mette in opera i quadri e le apoteosi finali.

Egli deve conoscere molto bene la produzione, per fare a tempo i cambiamenti voluti e procedere con ordine e precisione alla preparazione e successione delle singole scene coi loro accessori.

Un aiutante gli è indispensabile, perché lo coadiuvi dalla parte opposta a quella nella quale egli lavora.

D'ordinario i comandi delle scene vengono posti alla parte destra e così quello del sipario, mentre il velario si comanda dalla parte sinistra. Ove però il deposito delle scene si trovasse a sinistra, converrebbe invertire.

Le scene per i burattini abbiamo detto essere per lo più dipinte su cartone e quindi sono esclusi o quasi i cambiamenti a vista; per le marionette, quando sono dipinte su tela, le scene devono essere montate.

È conveniente che tutte abbiano la stessa precisa altezza e larghezza per poter essere collocate indifferentemente, e senza modificazione alcuna alla 1^a, 2^a, 3^a, 4^a, 5^a posizione del primo o secondo praticabile.

DEL TROVAROBE.

Chiamasi con tal nome la persona ed anche la distinta degli oggetti accessori che occorrono durante lo svolgimento di una commedia, come per esempio: tavolino con occorrente per scrivere, cioè carta, penna e calamaio, lanterna accesa, colpi di campana, colpo di pistola, lampi e tuoni, sciabole, tromboni, ecc.



Tutti questi accessori sono elencati con le scene e la mobilia in fondo al copione; devono essere tenuti pronti a tempo dai serventi od aiutanti, ai quali in precedenza vennero affidati, nella distribuzione del lavoro, e sono segnati sull'ordine di servizio di ciascuno.

I candelieri, le lanterne, ecc., portano sempre un gancio speciale, che può trovar posto nella mano della marionetta. Alle lanterne è quasi inutile applicare i vetri.

La rappresentazione si svolge in buone condizioni allora quando le mansioni vennero in precedenza convenientemente divise in ragione dell'abilità e disponibilità di ciascuno e allorché i singoli, compresi del loro dovere, conoscono e sviluppano convenientemente la parte loro.

DELLE PRODUZIONI.

La persona che ha la direzione del teatro delle marionette è quella sulla quale viene a gravare maggiormente il lavoro di preparazione e la responsabilità dello spettacolo. Ad essa spetta la scelta della commedia da allestirsi per essere rappresentata. In questa scelta ella terrà conto di due elementi principali importanti: l'intelligenza ed il gusto dell'uditorio, la capacità ed il numero dei collaboratori.

Le produzioni devono essere scelte con retto giudizio e sano criterio, e debbono avere tre requisiti essenziali: essere adatte al pubblico cui si presentano, alle forze di chi le deve recitare e compatibili coi mezzi di cui dispone l'impianto.

Adatte al pubblico. Inutile far sfoggio di eloquenza, di filosofia, di politica, se il pubblico è composto di bambini; per essi mago, fate, orco, il piccolo Pinocchio è tutto; botte, battaglia con cavalli, qualche colpo non troppo forte, tuoni, lampi, fuochi artificiali e giú di lí, bastano per accontentarli; la morale, perché tutto non sia perduto, la disubbidienza punita e la bontà premiata.



Se il pubblico è vario e campagnuolo, qualche tesi economica, la leva, il fitto, il lavoro, l'aiuto reciproco, l'usura, il fattore, il giuoco, ecc., oppure brigantaggio, vendette, intemperanza con qualche pizzico di sale sulle vecchie abitudini di coltivazione e qualche buon consiglio pratico a titolo di chiusa.

Se poi si ha la fortuna di avere un pubblico colto e raffinato, allora qualunque soggetto è buono, purché ben trattato e che non manchi al motto che una volta era scritto su d'ogni castello (*castigat ridendo mores*): corregge mettendo in ridicolo i costumi.

In ogni regione il protagonista è rappresentato dalla maschera locale ed è uso di cambiare la medesima inserendola nelle diverse produzioni, ma questo cambiamento non è possibile spesso senza sconvolgere tutto il lavoro oppure senza alterare profondamente e sostanzialmente il carattere della maschera.

Questa alterazione non può, non deve avvenire sotto pena di falsare l'intelligenza del pubblico, il quale non saprà più che cosa pensare.

La maschera è l'espressione di una data categoria di persone, dal complesso vien fuori il carattere e questo si deve riconoscere e trovare, oltreché nella foggia del vestire, anche nelle parole e negli atti.

Mi venne tra le mani una commediola, « Gianduia cuoco ubbriaco »: come? possibile? Ma se Gianduia non è intemperante. Ricercando trovai che questi era stato sostituito, alla leggera, allo Stenterello bevitore incorreggibile.

Il pubblico deve dal teatro essere istruito e dal modo di ragionare delle maschere, abito a parte, le deve poter riconoscere anche sotto mentite spoglie.

Per esordire con teatrino nuovo, si può convenientemente dar principio con un monologo di apertura detto dalla maschera locale più in voga. Se il pubblico è colto ed intelligente, l'onore spetta al brillante della compagnia, cioè ad Arlecchino, che, per l'occasione, avrà il costume di rigore con tanto di cappello in capo e di spatola alla cintura e parlerà il gentile e brioso dialetto veneziano.

In questo prologo la marionetta, fatti i dovuti inchini, dirà dello scopo del teatro, di divertire onestamente e chi lavora e chi è invitato; non



2000-2001: 18

Seguirá una commediola facile, allegra, con non troppi personaggi, in due o tre atti, e se gli atti son due soli, una farsa completerà lo spettacolo.

Questo fascicolo si chiama copione.



DEL COPIONE.

Il copione di uso difficile coi burattini, è usato da tutti i marionettisti. Esso sostituisce il suggeritore e serve per l'allestimento scenico, per studiarvi le parti e per la recitazione. È un fascicolo che contiene tutta la produzione, scritta a grossi e ben chiari caratteri, il titolo del lavoro (commedia, dramma, farsa ecc.), l'indicazione dei singoli personaggi che prendono parte all'azione, con le note dell'autore sulle marionette convenienti, vestiario, costumi, maschere.

Indicazioni particolari per ogni scena, camera, sala, piazza, marina, bosco ecc.

Particolari delle quinte, finestre, porte ecc.

Mobilio, sedie, sassi, traverse, troni ecc.

In fine, tutte quelle altre indicazioni necessarie al personale di aiuto, dietro le quinte, come cambiamento di scena e mobilia, colpi di campana, di pistola, lampi, tuoni, modifica d'abiti alle marionette, ecc.

La distribuzione delle parti e le incombenze di ciascuno, formano il foglio di servizio, poiché è da ricordare che il copione sta, durante la rappresentazione, sul leggìo e non può essere consultato da chi sta in basso.

Viene quindi trascritta in disteso l'intera produzione senza abbreviazioni, divisa in atti e scene, avvertendo che la scena cambia sia all'uscita, sia all'entrata di un personaggio.

Sul copione verrà sempre segnata l'uscita o l'entrata con la lettera *D* oppure *S* a seconda che questa ha luogo dalla destra o dalla sinistra, e quando uno o più personaggi debbono entrare, vi sarà la scritta fra parentesi via a *D* oppure via a *S* dopo le ultime parole che deve dire prima di entrare fra le quinte.

La destra e sinistra poi si riferisce sempre agli artisti che stanno disopra.

Questo viene segnato per evitare confusione sul praticabile tra gli artisti ed avvertirli di passarsi dall'uno all'altro la marionetta.



Fig. 67.
GIACOMETTA.
moglie di Gianduia.

L'aiutante sar  pronto a ricevere la marionetta che fosse entrata.

Il serviente od aiutante deve sapere se la marionetta rientri dalla parte da cui   uscita, nella sua scena successiva per poterla, se occorre, passar tosto dalla parte opposta passando naturalmente dietro la scena onde, per tempo, la si ritrovi dove occorre.

Ogni atto in capo porta l'indicazione del scenario che occorre con gli accessori di mobilia, e finch  questo non cambia. In capo ad ogni scena sono elencati i personaggi che in essa interloquiscono. Sempre fra parentesi, meglio con inchiostro rosso, vengono scritte tutte le necessarie indicazioni per lo svolgersi dell'azione, ma che non formano parte della recitazione.



Fig. 68.
L'ORCO.

Alla fine di ogni atto si cala il sipario e si prepara tosto ogni cosa per l'atto successivo.

Il copione avrà in fine l'elenco dei mobili, degli accessori, delle scene e d'ogni altra cosa necessaria durante la rappresentazione.

Ad evitare che il copione cada dal leggíó in sul palcoscenico, nella fretta di volgere i fogli durante la recitazione, è prudenza munirlo di cordoncino da passarsi in apposito gancio *A*, fissato in alto sul leggíó, (V. fig. 30, a pag. 57), il quale ad ogni evenienza impedisce il disastro.

Piú sotto sará dato uno schizzo riproducente il copione descritto.

Per i principianti può tornare utile che una delle persone che sono sul praticabile ed esente dal servizio, indichi con una bacchetta il punto della recitazione, e con l'aiuto di essa si troverá tosto il punto necessario a rinfrancare la memoria.



DELL'ALLESTIMENTO D'UNA COMMEDIA.

Scelta la commedia, conviene allestirla, cioè preparare quanto occorre per andare in scena con essa.

Il direttore ne curerà l'adattamento alla potenzialità del teatro, introdurrà le modificazioni e farà le correzioni necessarie cercando di facilitare spianando quelle difficoltà che si presentano per la sostituzione delle marionette alle persone vere. Esempio: Goldoni nelle sue bellissime commedie fa un abuso deplorabile di tazze di cioccolata che le marionette non sono mai in condizione di sorbire. Non per questo le commedie sono da respingere.

Viene poi la lettura davanti ai singoli artisti, fatta dal direttore, e la distribuzione delle parti.

Se nella dotazione del teatro non si ha tutto il materiale, si provvede a quanto manca; se la dotazione non manca, si mettono da parte scene, quinte, spezzati, mobili ed accessori, quindi marionette e vestiario e quanto occorre loro.

Si prepareranno le singole scene disponendo per ciascuna mobilio ed accessori, che avranno sempre la stessa disposizione sia alle prove, sia allo spettacolo a scanso di confusione, ed avendo ciascuno studiato la parte sua si darà principio alle prove.

DELLE PROVE.

Le prove, saranno precedute dalla lettura del copione fatta da colui che è incaricato della scelta delle produzioni e, terminata la lettura, si farà l'assegnazione delle parti. Per turno ciascuno avrà poi in lettura il copione e quando sia passato per le mani di tutti, questi si riuniranno e daranno principio alle prove.



Ciascuno avrà studiato bene la parte sua e saprá esattamente in quali scene dovranno lavorare le marionette che gli sono affidate per potersi trovare a tempo a suo posto e lasciarlo libero agli altri durante il suo riposo. Le prove possono essere anche prima parziali provando separatamente le scene piú complicate e difficili, sia per movimenti di marionette, sia per esattezza delle botte e risposte nel dialogato e dei movimenti.

E qui non sará inopportuno ricordare come sia necessario fin dal principio prendere le buone abitudini non lasciando infiltrare quelle cattive.

Sará quindi conveniente e non mai abbastanza ripetuta la necessità di pronunciare chiaro e forte e adagio; la marionetta che parla è la sola che deve muovere, tutte le altre conservano una immobilità relativa, a meno che non si tratti di scherzi o di lazzi di qualcuna, alle spalle di chi parla o d'altri.

La marionetta che parla deve aver cura di mai volgere la schiena al pubblico e pur mentre parla col suo interlocutore volgerà spesso la faccia al pubblico ed accompagnerá i movimenti della testa con quelli delle braccia ed occorrendo con lo spostamento delle gambe se è compatibile.

La marionetta sará sostenuta alla precisa altezza voluta con la mano sinistra, mentre la destra, nel caso d'una sola marionetta alla mano, troverá successivamente i coreggioli fissi al pomo, nei quali vengono a finire i fili di comando.

Se le marionette sono piccole e leggiere, e non si sa bene la parte, succede facilmente che la marionetta voli, ossia che coi piedi non tocchi il pavimento del palcoscenico; se invece sono grandi e pesanti succede piú facilmente l'opposto, cioè che preghino, tendendo ad inflettere le ginocchia. Tanto l'uno quanto l'altro difetto sono da evitarsi con cura e dipendono in gran parte dal non sapere la parte per cui l'occhio stenta ad abbandonare il copione per portarsi alla marionetta, donde il detto, *si carta cadit tota scientia vadit*. Succede però anche che marionette leggiere preghino e le pesanti volino. La posizione delle singole marionette in ogni scena deve essere trovata e provata per evitare inconvenienti e



Fig. 69. — SCENA rappresentante *PAESAGGIO ALPESTRE*,

semplificare i movimenti e passaggi. Così nelle prove si fisseranno le singole posizioni dei mobili che si riprodurranno nella rappresentazione.

Ogni scena verrà ripetuta quante volte sia necessario, perché ciascuna si svolga senza interruzione; quelle più interessanti, difficili o complicate, tante volte, finché si abbia la certezza di non incespicare.

Provate le singole scene ed i cambiamenti di scena si potrà procedere alla prova generale, cui potranno assistere le persone della famiglia capaci di suggerire gli ultimi ritocchi e correggere le ultime mende.

La prova generale precederà la vera rappresentazione di quanto meno è possibile, per aver fresca la memoria.



Ciascuno nelle prove deve fare tutto quanto gli spetta nella vera rappresentazione, né è lecito farsi sostituire; solo, si potrà approfittare del vuoto in teatro e del silenzio che ne deriva per moderare la voce e risparmiar la fatica; ma, dal principio, anche la voce ha bisogno di allenamento e conviene recitare a voce spiegata, lenta, chiara, per evitare, che, sforzata durante la recita, venga poi a mancare d'un tratto, il che non è cos raro.

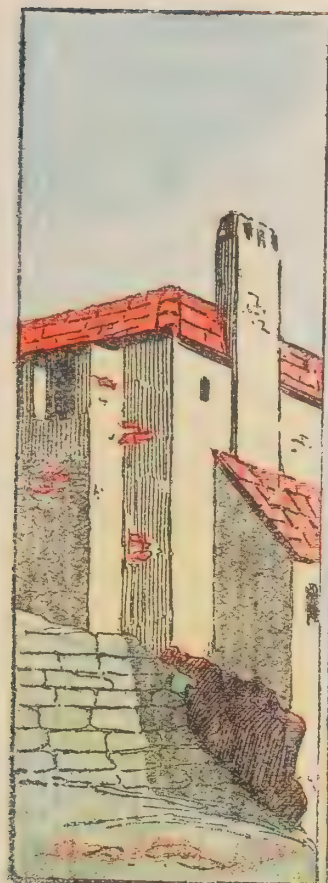
Durante la prova oltre al dialogo si curerà in modo speciale il movimento della marionetta che si figura interloquire, e nei soliloqui di qualche lunghezza uno potrà azionare la marionetta mentre altri potrà attendere unicamente alla recitazione; ma, fra i due, vi dovrà essere il piú perfetto affiatamento e la maggior esattezza tra le parole ed il movimento.

Anche con la maggiore copia di marionette e col piú svariato assortimento di vestiario, di mobilio, di accessori, il dover mettere in scena una produzione nuova importa una preparazione di scelta, di allestimento, di prove che non sempre si è disposti di affrontare cosí spesso anche con la divisione del lavoro.

Val quindi meglio restringere, attenendosi a piú modeste proporzioni; quelli che, non trovando posto, restano fuori, chiameranno altri e cosí verrá, naturalmente, la replica a richiesta, che si accorda sempre volentieri, perché dá modo di vedere apprezzato il lavoro e perché, in fondo, costa meno fatica.

Questa avvertenza cade naturalmente, quando si trattasse di rappresentazione unica a scopo di cassetta per favorire qualche opera buona, ma non si dimentichi che chi non sente, si annoia e quindi non si trova nella disposizione voluta per applaudire.

Presso il castello, sul davanti, uno spazio libero di 3-4 metri può essere occupato da un'orchèstrina, che suona durante gli intermezzi, il rimanente è destinato al pubblico che trova posto a sedere su opportune panche permettendone il necessario passaggio. Le prime panche, destinate ai piccoli, saranno alquanto piú basse, cm. 30, regolari di 40 le seguenti e di 50 le ultime.



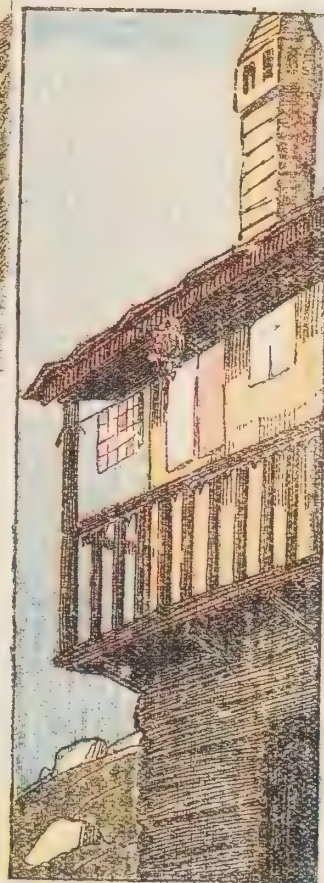
1ª Sinistra



1ª Destra.



2ª Destra.



2ª Sinistra.

Figg. 70, 71, 72, 73.
QUINTE relative alla scena: *PAESAGGIO ALPESTRE.*



Fig. 74.
LA FATA.



Niun dubbio che un po' di musica rallegra e migliora grandemente lo spettacolo.

Negli intermezzi, fa prendere pazienza al pubblico, sia concedendo il tempo necessario ai cambiamenti di allestimento, sia al necessario riposo agli artisti.

Durante la rappresentazione poi completa elegantemente l'azione quando si sappia scegliere musica adatta.

L'ideale è un'orchestrina, la quale può essere anche molto ridotta, in mancanza di meglio anche al solo pianoforte.

Il piano a cilindro e l'organetto fanno l'effetto che possono, quando non si possa aver di meglio, ma sono ben poca cosa.



Una mandolinata con accompagnamento di chitarra, una serenata cantata da una bella voce dall'interno, anche limitata, nella produzione è sempre gustata dal pubblico che la gode, si rallegra ed applaude volentieri.

Convieni quindi curare anche questa parte accessoria dello spettacolo trovando i cooperatori di buona volontà che gentilmente si prestino.

Sarà prudente avvertire il pubblico, con apposite scritte, invitandolo a non fumare, poiché è ben raro che il fumo non dia noia e disturbo alle gentili artiste che condividono la fatica e per altra parte il locale stesso sempre ne trae vantaggio.

Succede poi anche il fatto che all'alzarsi del sipario, ove nel locale destinato al pubblico vi fosse fumo, questo si precipita verso la scena invadendo i praticabili, spintovi dal calore della ribalta e questo a grande svantaggio della chiarezza della voce e della sua conservazione così necessaria.

DEL CARTELLONE O MANIFESTO.

La rappresentazione deve essere segnata al pubblico a mezzo del manifesto.

Su di esso verrà indicato il luogo e l'ora dello spettacolo con indicazione del titolo delle produzioni che venissero eseguite e cenno della fatica particolare di questa o quella maschera od artista.

Ove non si voglia dare pubblicità, un manifesto si usa porre o all'ingresso oppure all'interno in luogo illuminato; esso è fatica complementare dell'artista dilettante scenografo.

Se si vuole aggiungere la nota dei personaggi che fan parte della produzione il pubblico li riconoscerà più facilmente.

Il pittore ha pure il carico degli avvisi di non fumare.



PRIMA DELLA RAPPRESENTAZIONE.

È sempre necessario prima della rappresentazione procedere ad un'accurata preparazione del teatro e della scena spolverando diligentemente. Si metteranno a luogo le singole scene, le marionette, il mobilio, gli accessori, il copione.

Una ripassata ai beccucci, se l'impianto è a gas acetilene, è sempre necessaria, asportandone le incrostazioni.

A SPETTACOLO FINITO.

Si avviluppano con attenzione tutte le marionette entro apposite stoffe leggiere o sacchi di carta per modo da ripararle molto bene dalla polvere, si ripongono in sito adatto i mobili e gli accessori; si chiudono tutti i robinetti del gas o si aprono gli interruttori e si esamina con cura il locale, per accertarsi che non vi sia alcun principio d'incendio.

La polvere nei teatri è sempre molto abbondante e rovina presto il vestiario, per cui se si vuole averlo decoroso ed appariscente se ne deve avere la maggior cura.

All'indomani è sempre necessaria una completa e radicale pulizia del locale.

DEGLI ATTREZZI ED UTENSILI.

Banco da falegname con morsa. — Pialla e pialletto. — Forbici da latta. — Saldatore, sale ammoniaco, acido cloridrico, saldatura a stagno. — Filo ferro in varie grossezze, ma tutte piccole. — Squadra a 45° e squadra falsa. — Filo a piombo e metro. — Due seghe: una fina e pic-



cola, altra piú grossa e di piú grande dentatura. — Una sega da traforo a lame intercambiabili. — Numero 3 martelli: grosso, piccolo e medio. — Tanaglia, pinza da elettricista, altra piatta, altra tonda, tronchesino. — Morsa da banco, morsetta a mano. — Girabarchino con serie di succhielli e punte inglesi. — Foretto da traforo con serie di piccoli trapani, lesina dritta, punteruolo. — Scalpelli da legno in tre dimensioni, sgorbie a legno in tre dimensioni. — Cacciaviti: forte, medio, piccolo. — Recipiente a bagno-maria per la colla e pennello. — Serie di chiodi, punte e viti, buon assortimento specie nelle dimensioni piccole e di gambo fino e nelle sellerine, tutte a testa piatta. — Colori ad olio per teste e mani. — Colori a tempera per scene. — Colori trasparenti per stoffe (benzoidina o catigeno). — Pennelli setola tondi e piatti per scene e cartelloni. — Pennelli pelo vaio per figure delle marionette e burattini. — Serie pennelli a pelo duro e corto, piccoli per stampatello.

ELENCO DI PRODUZIONI PER MARIONETTE.

Corradino Cuor di Ferro con Arlecchino.
Rinaldo d'Asti con Gianduia e Gerolamo.
Le disgrazie d'Arlecchino.
I tre gobbi della Gorgona.
Il morto del mantello rosso.
Il mostro Turchino ovvero Belinda e Azor.
Arlecchino disertore di Catalogna.
Il matrimonio per inganno con Arlecchino.
Le disgrazie di Brighella con Arlecchino.
Le nozze della Sandra con Geppone.
Un'ereditá in Sardegna.



Armando Roccalbano, bozzetto militare.
El beniamin d'la nona.
Le astuzie di Lindoro.
Giovanni Maria Visconti Duca di Milano (Porta e Grossi).
L'avaro, di Goldoni.
Guerrino, detto il Meschino, agli alberi del Sole.
Il cane Brancaleone.
Tartaglia padre di famiglia.
Il Professore Verminara ossia Stenterello medico empirico omeopatico.
Le furberie di Brighella con Arlecchino usuraio.
L'innocenza oppressa con Arlecchino.
La famiglia del barcaiuolo.
Stenterello asino per amore.
L'alpigiano della valle dei Gonzi.
Il ritorno di Arlecchino.
Arlecchino servitore di due padroni.
Il matrimonio di Stenterello dopo la sua morte.
La vendetta di un cuoco.
Dopo il male viene il bene.
Il pitocchetto.
La sciabola di legno.
Pinocchio.
Il grillo del focolare.
I conigli.
La Capanna di Betlemme.





CONCLUSIONE.

Da quanto si è venuto dicendo si ritiene che, se lo scritto cade nelle mani di un semplice curioso, questi avrà potuto farsi un concetto del lavoro di preparazione, di allestimento, di recitazione, necessario per presentare, in buona forma, una rappresentazione sia di burattini, sia di marionette e meglio sarà in condizione di apprezzare la fatica ed il grado di perfezione del complesso e dei particolari; se cade nelle mani di un ben disposto a lasciarsi avviluppare nella ragnatela dei molteplici fili, è bene che ei ne conosca i capisaldi e dove sta di casa il ragno per poterlo cavar dal buco.

L'impiantarsi bene decide tanto della soddisfazione quanto della continuazione del divertimento, ma occorre ritornare i due tipi di teatrini a quello che furono in passato e nei bei tempi per essi.

L'invenzione del cinematografo ha portato sulle scene la perfezione del movimento, dell'*ambiente*, del gesto, dell'espressione, ecc.; correre su quelle orme dal lato dell'allestimento scenico, è impossibile; convien quindi sfruttare quell'altro campo che egli finora non ha potuto neppur sfiorare, quello della dizione, mediante la parola (1). Suo campo la vista e niente altro, quando pur non vengono le traveggole; campo dei burattini e delle marionette la visione e la recitazione insieme riunite convenientemente.

E se si ritornasse a quei tempi nei quali col loro esteso repertorio gli artisti delle teste di legno che lavoravano al Gianduia e al Martiniano cambiavano ogni sera o quasi, si potrebbe ritenere che molti non saprebbero trattenersi dall'essere assidui frequentatori.

(1) Nella primavera 1921, è venuto l'annuncio sui giornali, di una invenzione italiana: il collegamento dell'apparecchio cinematografico con quello fonografico; a mezzo del dispositivo inventato si sarebbe ottenuto il sincronismo necessario. Resta a vedere se questo sia veramente raggiunto e quale accoglienza farà il pubblico al nuovo trovato.



Certo che, forse, il sistema moderno è piú comodo per il marionettista inquantoché, allestita una produzione, magari molto ponderosa, la spiffera successivamente con minor sua fatica, ma non è meno vero che il teatro non è piú quello.

Di fatto chi è ora fra gli spettatori che cerchi di sentire e non si contenti di vedere?

Ah! i bei tempi di Lupi famoso; con quale desiderio si aspettavano ogni anno, a sera fissa, la Capanna di Betlemme e l'Ultima notte dell'anno ed altre, e durante il lungo inverno quante produzioni passavano su quelle minuscole scene con un *ambiente* piccolo sí, infelice e soffocato, ma nel quale non si perdeva una parola e nel quale le marionette di 0,60 sembravano persone vere, finché non venne una sera sulla scena il Bogo vivente, forse il Gianduia attuale valentissimo, a togliere l'illusione. Poco a poco vennero sostituendosi alle allegre commedie, ai bozzetti campestri, ai fatti della vita di Re Vittorio e di Garibaldi, i drammi riprodotti dai fatti truci riportati dai giornali; questi stavano in scena l'intera settimana ed anche di piú ed i marionettisti trovarono piú comodo che si cambiasse il pubblico piuttosto che mutare la produzione.

Non intendo con questo dire che ora facciano poco, ché la fatica loro, di voce e di manovra, è, di per sé, abbastanza onerosa, data la vastità della sala e la spettacolosità delle produzioni, ma sorprende che l'evoluzione sia stata così completa e che non si dia piú, se non un'importanza affatto secondaria, al testo della commedia.

Con l'augurio di un utile ritorno alla primitiva forma ed alla morale istruttiva sostanza, si spera di vedere ancora tante buone e spiritose commedie, le quali ora dormono nel dimenticatoio, che hanno esilarato lo spirito nostro e dei nostri maggiori, e, se saranno riesumate potranno, con lievi ritocchi, tener desta onestamente l'attenzione di quei che sono e di quei che verranno, divertendoli.

Ora che il gentile lettore ha avuto una sommaria idea della differenza che passa tra i burattini e le marionette sta a lui il decidere in quale dei due rami intenda e possa esplicarsi dedicandovisi.

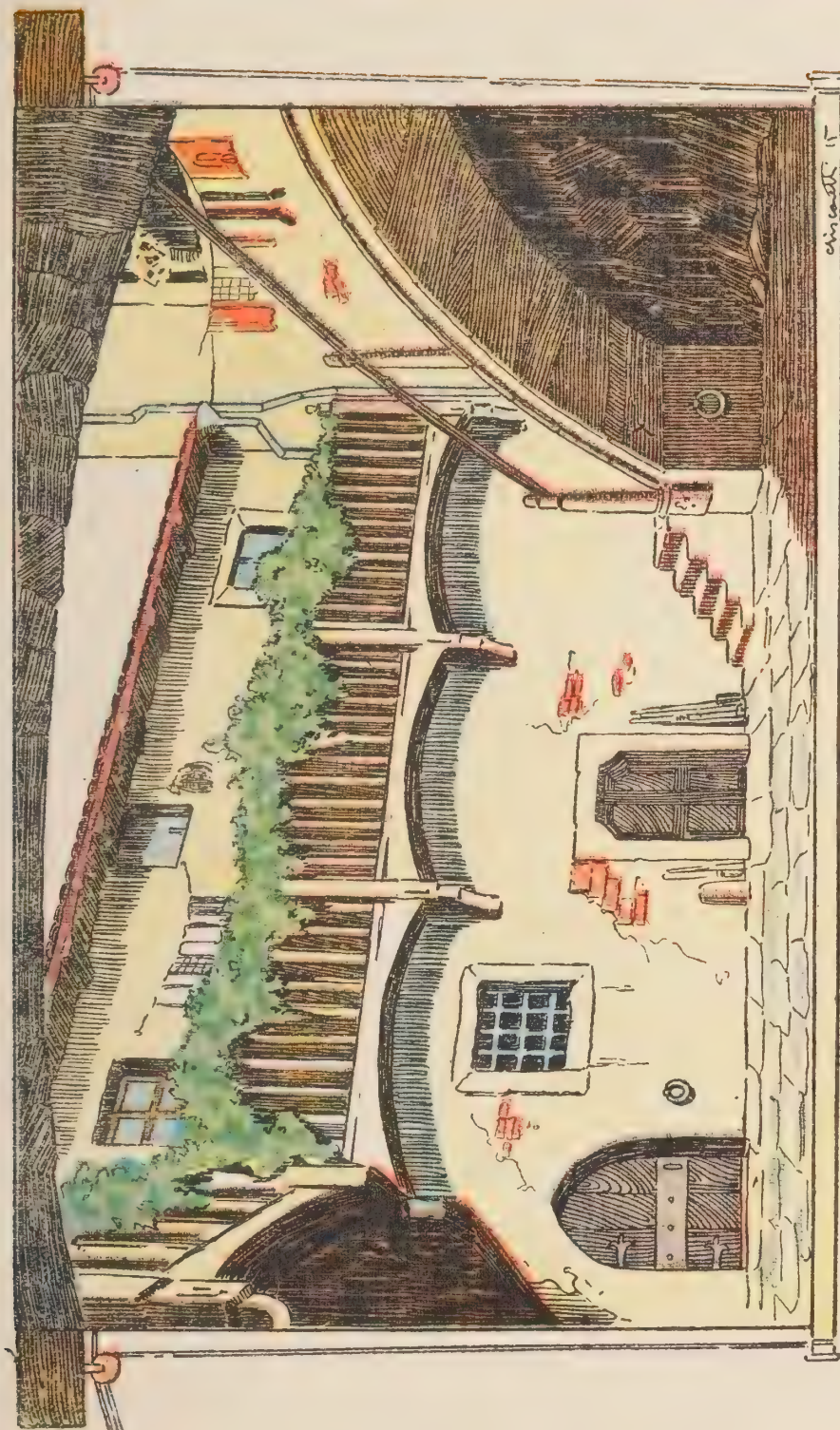


Fig. 73. — CORTILE RUSTICO.



Prima di accingersi all'opera conviene ponderare, e, scelta la via, proseguire.

È pur vero che, come si dice di Arlecchino, l'appetito viene mangiando e che si comincia con idee modeste, molto modeste ed il successo infervora, per cui queste vengono modificandosi, crescendo e di tanto da non essere quasi riconoscibili.

A queste trasformazioni ho potuto assistere, di altre ho trovato le prove negli sforzi fatti per le modificazioni delle quali numerose tracce son rimaste nei vari armamentari che ho potuto visitare.

Tutti incominciano dal poco, dal piccolo e poi tendono ad ingrandire, ma se è possibile ingrandire una scena, allungare una quinta, ampliare un castello, le povere marionette, che non mangiano, non possono crescere se non nel numero.

E qui sia permesso un ultimo suggerimento pratico.

Per la marionetta di uso continuato, niuna economia, niun risparmio di diligenza, di cura, di pazienza in quanto ne facilita il buon funzionamento e può ottenere il desiderato effetto, che sarà debitamente apprezzato dal pubblico le molte e molte volte, ma per quelle la cui azione è rara o di breve durata, conviene tagliar corto e saper fare economia.

È sempre desiderabile che ciascuno possa arrivare alla méta che si prefigge, per la via più celere e breve, preavvisato del lavoro che deve compiere e delle difficoltà che deve superare.

Ed ora, se con lo scritto si è riuscito a mettere un piccol lume sulla via, evitando ad altri d'inciampare, se si è accesa in qualche lettore la simpatia o per i fantocci o per i fili, si potrà dire d'aver raggiunto lo scopo.

Non bisogna lasciarsi perdere di coraggio: quello che alla lettura può, a primo aspetto, parere difficile e complicato, di fatto poi non lo è punto e si spera anzi che il librettino sia il tenue filo di Arianna che valga a guidare il volenteroso esordiente che voglia dedicare la sua attività all'onesto ed istruttivo trattenimento che viene dai fantocci.



Con l'augurio di meritati successi per chi farà parlare le teste di legno con soddisfazione propria e di chi ascolta, con la speranza che la lunga e minuziosa descrizione non sia riuscita troppo tediosa, che le nitide e diligenti incisioni del carissimo Biscaretti, abbiano sopperito all'insufficienza dello scritto, porge riverente saluto l'amico delle mario-
nette e dei burattini.





IL MORTO DEL MANTELLO ROSSO

COMMEDIA IN TRE ATTI PER MARIONETTE

ATTO I.

Camera ricca con due quinte, tavola e due sedie.

SCENA PRIMA.

A sinistra PROCOLO, a destra BRIGHELLA (in scena all'alzarsi del sipario).

BRIGHELLA. Insomma, scior Procolo, la fassa a modo mio, ch'el ghe impresta ancora sti sento zecchin al scior Arlechin, me paron, e ch'el staga sicuro ch'el sarà rimborsado de tuto quanto, più presto che no la crede.

PROCOLO. È inutile, vi ripeto... Io non voglio più dar danaro al signor Arlecchino, poichè gli sono già creditore di una vistosa somma, che non so se sarà in grado di restituirmela o meno.

BRIGHELLA. De cossa mo, porlo aver paura? No salo forse che el me paron el xe l'unico erede de tute le facultà de so pare, ch'el ze uno dei primi negossianti del Bergamasco?

PROCOLO. Questo è vero, ma... infino a che vive suo padre, egli non può disporre di nulla. fuorchè dell'annuo assegnamento che gli ha fissato ed in conseguenza...

BRIGHELLA. Oh via! quanto poderalo mo star a crepar!... El ze vecio decrepito, e po'... el va sogeto a dei assidenti e... un momento o l'altro... el ghe resta... e allora el scior Arlechin el entra al possesso de una ricchissima eredità... e... vù... sarì pagado... con un bel margine... de tutto quèlo che ve spèta... capital e interessi.

PROCOLO. Quando è così... mi indurrò a dargli, ancora per questa volta, questi cento zecchini... ma... con chè mi firmi l'obbligo di pagarmene duecento alla morte di suo padre.

BRIGHELLA. Scior sì... l'è zusto... m'incarico mi volentier de farghe firmar l'obligassion ma... voio buscarne qualche cosèta anca mi... ve par?

PROCOLO. Bene... bene... si capisce... fatemi fare il negozio e mi ricorderò di voi... vi darò un paio di lire perchè possiate bere alla mia salute.

BRIGHELLA. Ma ghe par?... cossa la disela de do lirete!... do lire a mi?... Voio ventisunque zecchini sonanti... se no... fémo gnente...

PROCOLO. Venticinque zecchini?... ma... caro signor Brighella, scherzate od impazzite? ohibò! mai più... non posso assolutamente.



BRIGHELLA. Che el fassa come crede, l'è paron... ma... cò l'è cussì me voltarò a qualcun altro ch'el saverà tosto profitar de l'occasion de guadagnar molto senza risego e senza fatigar... so ben mi a chi voltarme... (*come per partire a D.*).

PROCOLO. Che premura!... aspettate un momento... via... voglio accontentarvi come in passato... sicchè?... avete detto?... quindici zecchini? eh?

BRIGHELLA (*calmo, dopo pausa e dopo averlo guardato un momento*). Gh'o dito vintisinque.

PROCOLO (*stupito*). Niente meno?

BRIGHELLA (*calmo*). Gnanca un soldo de manco.

PROCOLO. Poveretto me!... faccio dei bei guadagni! lascio da una parte quel che piglio dall'altra. Basta... fatemi concludere il contratto e poi vi darò i venticinque zecchini quando il signor Arlecchino mi restituirà il fatto mio.

BRIGHELLA (*agitato*). Ma cossa?... ma come? cossa disela?... mi son povarèto... mi non posso spetar gnente, voio subito quel che me vien... l'obbligo da una man e i venticinque zecchin nell'altra... come s'è sempre fado, mi no voio novità...

PROCOLO. Uh! che indiscrezione è mai la vostra...

BRIGHELLA. Ela la ciama indiscrezion... l'ha torto... mi sto a la consuetudine...

PROCOLO. Basta... lasciamola lì... andiamo pure... è certo che bisogna sempre fare a modo vostro, sempre a modo vostro... (*via a sinistra alzando le mani*) sempre a modo vostro.

BRIGHELLA (*fermo, lo guarda, ride*). Andè... andè pur là... che mi vegno sùbito... (*pausa, poi da sè*) Gran mi per buscar zecchin... anca sti venticinque me li cuco senza sfatigar... intanto el scior Arlechin se va rovinando e mi me la godo a le so spale... lassa far da Brighela, lassa far da mi che prima che tuto vada a rotoli mi sarò già lontan (*via a sinistra*).

SCENA SECONDA.

SCAPINA *dalla destra*.

SCAPINA. Se non mi sono ingannata, ho sentito qui, poco fa, la voce del signor Procolo Cantaride. Quel furbo usuraio, come al solito, sarà venuto a fare qualche carrozzino col signor Arlecchino, mio padrone, e quella volpe vecchia di Brighella gli terrà il sacco per meglio farvelo cadere... Eh! purtroppo... ben prevedo, che il signor Arlecchino non vede la trappola e finirà in essa e se séguita così sarà presto rovinato. (*Pausa*). Mi dispiace... perchè sento che gli voglio bene, e mal posso soffrire che egli getti al vento così malamente tutto ciò che possiede... Egli è di buon cuore... i parassiti ne approfittano senza misura e lui séguita a far debiti allegramente senza darsene pensiero alcuno... Non so se, al punto in cui già ci troviamo, basterà quella eredità che follemente aspetta dal padre, per soddisfarli tutti. La rovina non è ancora imminente e mi consola il sapere che gli resta una buona cambiale di duecento fiorini, vicina a scadere, presso il signor Calmuck, solido banchiere di questa città e con questi, se farà a modo mio, dovrà regolarsi fino a quando, con la morte del suo padre, che purtroppo non



pare lontana, si trovi in grado di dar sesto a tutti i suoi pasticci... Ma (*volgendosi ed ascoltando a sinistra*), sento rumore nell'anticamera, qualcuno avrà lasciato la porta aperta, certamente Brighella, smemorato come sempre... vediamo chi è (*va fuori*). Ah! ah! sono i maestri di ballo e di scherma che vengono per dare le loro lezioni al signor Arlecchino (*rientrando lentamente a ritroso*). Restino serviti... si accomodino avanti signori professori riveriti (*fa un inchino*).

SCENA TERZA.

STRUPPIAPIÈ e MAZZITELLI *da sinistra e detta*.

STRUPPIAPIÈ. Buon giorno madamigella Scapina... bon jour mademoiselle Scapinà.

MAZZITELLI. Addio, bella ragazza.

SCAPINA. Serva di lor signori... molto di buon'ora questa mattina, il padrone dorme ancora.

STRUPPIAPIÈ. Je vous dirai... Nous sommes venu beaucoup pour temps parce que nous avons aussi un autre motif... un bon motif (*a Mazzitelli*) pas vrai?

MAZZITELLI. Certamente... anzi ottimo.

SCAPINA. Come? Un altro motivo? Quale? sarebbe lecito sentirlo?

MAZZITELLI. Perchè no! ve lo dirò io... Siccome noi viviamo giornalmente del frutto delle nostre fatiche onorate e purtroppo sono rarissimi i signori allievi che pagano regolarmente a tempo debito, così noi, sapendo che il signor Arlecchino si fa pregare meno degli altri per ricompensare le nostre fatiche ed i nostri sudori, così siamo venuti alquanto prima e vorremmo che voi, gentil signorina Scapina, foste tanto compiacente ed amabile di ricordargli che sono oramai tre mesi che non riceviamo il becco di un quattrino.

STRUPPIAPIÈ. Certainement... depuis trois mois nous avons pas reçu un liard.

SCAPINA. Sarà stata una pura dimenticanza... bisogna compatire... egli ha tanti affari per il capo, che non gli lasciano, si può dire, un momento di respiro e di quiete ma... non dubitino che glie ne farò parola io stessa ed egli provvederà tosto perchè siano soddisfatti.

MAZZITELLI. Ma brava, bravissima, quanta bontà...

STRUPPIAPIÈ. Je l'ai toujours dit que vous êtes la plus aimable personne du monde...

MAZZITELLI. Noi vi saremo infinitamente obbligati.

STRUPPIAPIÈ. Eh! n'est il pas encore levé monsieur Arlequin?

SCAPINA. Sì signori, sarà alzato... a quest'ora, ma un suo corrispondente lo attende nello studio per sistemare diversi conti... però, a momenti deve venire qui per prendere il cioccolato in questa sala.

MAZZITELLI. Resta inteso, adunquc, che voi stessa gli parlerete direttamente del nostro affare?

STRUPPIAPIÈ. Vous lui ferez entendre que nous avons besoin d'argent.

SCAPINA. Sì, sì, l'ho detto... gli parlerò e... (*volgendosi a destra*) Ma eccolo appunto che viene.



SCENA QUARTA.

ARLECCHINO *da destra esce tossendo, e detti.*

STRUPPIAPIÈ. Ah! bon jour monsieur Arlecchinò.

MAZZITELLI. Ben levato signore?

ARLECCHINO. Oh! bonjour, bonjour messieurs Struppiapietons e Mazzaletton... bonjour et bonne nuit cette matin et anca après dimen.

STRUPPIAPIÈ. Avez vous bien dormi?

ARLECCHINO. Oui, oui, oui, jais dormi bienon dan mon liton avec la tête sur le cussinon bien molleton.

MAZZITELLI. Infatti ha una buonissima cera.

ARLECCHINO. Inveze no... je me son regardé dan le miroir e gh'o visto la me fisionotua... comme on dit (*pensa, con mano alla fronte*) comme on dit, puitosto palideton.

STRUPPIAPIÈ. C'est a dire... languissante.

MAZZITELLI. Faccia pallida, dimostra sentimentalismo.

ARLECCHINO. Oui... Oui, visage languissante demonstre sentiment jusque ai primi zorni dell'ano.

MAZZITELLI. Ma ella parla il francese a meraviglia.

STRUPPIAPIÈ. Mais très bien il le parle, sur l'honneur!

ARLECCHINO. Lo credo ben anca mi, mi son fiol d'un napoletan e la me mare la giera una polacca, donca, vollo che no sappia parlar cianfrese? Guardè ziusto a sproposito... Jer a soir, je suis andè al Cafè, dove i giera vari sciori che i parlava de litteratura e il i avait un qui volè parlè cianfrese a la spagnola... Je suì sauté fora mi e je l'ai confondù... tout poliment; gh'o pagà da beber a tuti, e tuti i m'ha dito che giero pezo d'un professor.

STRUPPIAPIÈ. Je le crois bien! parbleu!!

SCAPINA. Signor padrone, vuole che io vada a prendere la cioccolata prima che incomincino le sue lezioni?

ARLECCHINO. No, no prima... voio far giusta un pocheto de scola de bâlo per veder de farne vegnir l'apetito, se no, no posso magnar le do munission come al solito e poderia farne po' mal lo stomego... allons donc monsieur Struppia-pietons, commençons!!

STRUPPIAPIÈ. Me voilà, me voilà... placèz vous donch et commencez pour me faire un bel balancé.

ARLECCHINO. Cossa disela adesso?

STRUPPIAPIÈ. J'aie dit un balancé.

ARLECCHINO. Ah! tre bien, comprì, comprì.

STRUPPIAPIÈ. Attention donc, un, deux, trois, (*muove una gamba*) là e là (*si ferma*).

ARLECCHINO. A mi... là... là... e là (*alza una gamba*). Oplà! (*fa una piroetta*). Vala bien..... trebien?

STRUPPIAPIÈ. Mais non, mais non, c'est pas ça, vous vous êtes trompé.



ARLECCHINO. Ma mi no gh'o trombà niente afato.

STRUPPIAPIÈ. Et moi, je vous répète, que vous êtes trompé.

ARLECCHINO. E daghela col petè e co la trombèta... ve digo che no gh'o trombetà e che gh'o fado el balancé.

STRUPPIAPIÈ. Mais non, vous ne comprenez pas, je vous dis que vous vous êtes trompé.

ARLECCHINO. E mi te rispondo che vu m'avè sèché.

STRUPPIAPIÈ. Mais pardon, comme maître...

ARLECCHINO. Ma che metre d'Egito, sasto cosa gh'o da dirte?... che mi son stufo de ti, del to metro de la to trombèta e de le toe osservassion, anzi, taiemo corto te digo de andartene ipso-flauto e de no romperme oltre le tavernèle.

STRUPPIAPIÈ. Mais non... mais non...

ARLECCHINO. Che maimon de la me nona, infilsa la porta e va de galopo se no ti vol che mi te rompa el colo (*irritato passeggia e sbuffa*).

STRUPPIAPIÈ. Mais avant tout vous me devez.

ARLECCHINO. Tuto el cinciculato che vu m'avè mangè... già! ah! sì, sì, adesso me desmentegava de pagarte, giusto! te ciapa (*gli dà una moneta*) un Luigi d'oro, e non me gonfiar oltre la testa e non me secar le glorie, brutto mamaluco.

STRUPPIAPIÈ. Je m'en vais, oui, oui, mais ce n'est pas la façon de traiter un maître de danse comme moi, accredité et connu par tout le monde (*via a sinistra*).

ARLECCHINO. Ma sesto ancora lì, macaco, burico d'un ignorante... fila. (*alza la mano, poi voltandosi*) El vol mostrarme a mi, animal del presepio!! ma ve par a vu scior Mazzitelli.

MAZZITELLI. Oh! ella ha ragione da vendere.

ARLECCHINO. Oh! la sarla maiuscola ch'el maestro ne sapesse de più che lo scolaro.

MAZZITELLI. Ella poi è uno di quegli scolari che hanno superato i più valenti maestri.

ARLECCHINO. El ze tuto efeto del me talento madornal.

MAZZITELLI. Dunque vuole che facciamo un poco di scherma?

ARLECCHINO. Ben... ben... vago a tor el me fioreto e po' torno subito... accomodeve lì per tera, caro maestro... no ste a far complimenti con mi (*via a destra, mettergli il fioretto*).

MAZZITELLI. Faccia pure con tutto il comodo suo.

SCAPINA. Il padrone stamane ha il berretto di traverso, attento a voi.

ARLECCHINO (*rientrando*). Ah! l'ho trovà... eccolo... l'aveva butà soto el leto, per far paura ai topi che stanote i zogava a bara-rota soto de mi... ecco mi son all'ordine.

MAZZITELLI. Bene, si metta in guardia (*si mette in guardia con fioretto orizzontale*).

ARLECCHINO. Cossa disèlo... gh'o da far ciamar la guardia?

MAZZITELLI. Ma no..., dico in guardia, cioè in posizione.

ARLECCHINO. Ah! gh'o caplo... stavolta... (*si mette in guardia*).

MAZZITELLI. Attenti (*tira un colpo di spada*). Pari questa (*si battono*). Alto, giù, oho!!!!... oh!

ARLECCHINO. Ah! eh! oh! ih! uh! adagio... féo pian, féo pian.



MAZZITELLI (*lo ferisce*). A lei... ohp... là!

ARLECCHINO. Fermo, canaia... birbon.

MAZZITELLI. Che ne dice di quest'ultima botta?

ARLECCHINO. Te digo che ti xe una birba, che ti xe un baron... chi t'ha mostrado de ferr i galantomeni senza domandarghe el permesso?

MAZZITELLI. Oh bella questa, se dovessi domandare il permesso all'avversario prima di toccarlo, nessuno sarebbe mai vincitore.

ARLECCHINO. Chi ferisce a tradimento, el xe traditor assassin, ti te xe traditor e mi no voio de sta razza de birboni ne la me casa, ciapa la porta e tol suso le gambe a spale e levame l'incomodo... tira de lungo.

MAZZITELLI. Come! licenziato così su due piedi? (*Via Scapina a sinistra*).

ARLECCHINO. Se ti no vol andar coi piè va con le man, ma... a la plu vitt!

MAZZITELLI. Ma e l'onorario dei tre mesi?

ARLECCHINO. Ti gh'a reson, ciapa (*gli dà moneta*) anca ti sti bezzi e scappa per la porta prima che te fassa saltar per la finestra.

MAZZITELLI. Scusate se...

ARLECCHINO (*alza la gamba*). T'ho dito de levarme l'incomodo, asto capio?

MAZZITELLI. Ah vado, vado, almeno son stato pagato, il pranzo è venuto (*via a sinistra*).

ARLECCHINO. Ohè... ohè... digo... lassame el fioreto che t'ho pagado, almanco el me servirà per infilarghe i polastri per farli arrostit.

(*Scapina che era entrata viene da sinistra*).

SCENA QUINTA.

SCAPINA *a sinistra* ed ARLECCHINO *a destra*.

SCAPINA. Bravissimo signor padrone, così mi piace.

ARLECCHINO. Eh! cara la mia masciota, cosa disesto ti, gh'o io fado ben de mandarli tuti e do a carte domila seicento quarantanove?

SCAPINA. Dovevate farlo prima... che non sareste ora tanto imbrogliato in un mare di debiti uno peggiore dell'altro.

ARLECCHINO. Da adesso inf avanti, fasso a to modo, e mando a spasso tuti sti imbroioni che i me magna come tanti croati.

SCAPINA. Sì, ma intanto, ancora stamattina avete fatto qualche nuovo contratto con quel maledetto usuraio che insieme con Brighella cerca di rovinarvi.

ARLECCHINO. Cossa vostu mi giera all'ablativo assoluto... piuccheperfetto e Brigarela l'ha trovà modo de farne dar sento saccagnini dal sor Procolo Cantaride col pàto de restituirghene dusento a la morte de me pàre.

SCAPINA. Ecco uno dei soliti vostri negozi... Oh signor padrone, se non cangiate sistema io vi vedo, ben presto, completamente rovinato.



SCENA SESTA.

BRIGHELLA *dalla destra e detti, poi BULGARO da sinistra.*

BRIGHELLA. Sior paron, che zè in anticamera el scior Bulgaro Capezzal poeta e maestro de latin e d'italian ch'el vol darve el bon zorno.

ARLECCHINO. Oh! ma ch'el vegna sto lanternin e sto taiacan... el ze arivado in tempo per metterme alquanto de bon umor. (*Brighella via a sinistra*).

SCAPINA. Signor padrone... attento, ai vostri buoni proponimenti.

POETA. Senza un quattrino in tasca — io me la rido e... canto
E me la passo intanto, sempre di lieto umor.

ARLECCHINO. Bravo! ti me piase... ti ze un campion senza malinconie.

POETA. Per vivere felice, non val l'argento e l'oro;
Miglior d'ogni tesoro è l'allegria del cor.

ARLECCHINO. Ti gh'ha reson, mi, che son rico, no trovo mai un momento de pace, sti maestri i m'ha fado rabbiar, figurete che stamatina i voleva aver reson contra quel che disèva mi, mentre son mi che gh'ho sempre pagà e pago ancor; cossa te par a ti che te se el me caro amico.

POETA. Io? non so cosa rispondere.

SCAPINA. Padrone... vorrebbe far colazione prima che incominci la sequela delle solite visite?

SCENA SETTIMA.

BRIGHELLA *da sinistra e detti.*

BRIGHELLA. Scior paron... ghe ze in anticamera, el sartor, el calegher, el capelar, el paruchier, el cafetier, el tapissier, el pitor, el mazellar, el droghier, el confetier, lo spezial, e do o tri altri, tuti con la soa lista in man che i desidera de vederla e de parlarghe, e la sa-verà per cosa.

ARLECCHINO. Dighe che ancuo no ricevo visite.

POETA. Queste le son visite indigeste.

ARLECCHINO. Scapina, fame el piaser, va con Brighela e coi sento zecchin che m'ha dà quel sor Procolo... vedi de contentar tuti sti cari visitatori, ma daghe solo un aconto, perchè così l'è de moda e i siori no i paga mai tuto in una volta sola, intanto, cò l'è pronta, porta la cincerulata per dò e con le solite pagnote.

SCAPINA. Ho capito, vieni Brighella. (*Via a sinistra*).

ARLECCHINO. Me racomando Brigarela, contentali tuti con poco...

BRIGHELLA. Che nol se dubita (*da sè piano*). Per far più presto darò gnente a nissun e li mando via tuti con de le scuse e degli impianti e coussì anche sti sento zecchin me li cucco mi in cambio de qualche ciacola (*via a sinistra*).



ARLECCHINO. Caro el me poeta, te voio far sagiar un cincirulato ch'el me vien fin del Paraguay.

POETA. Accetterò volentieri le vostre grazie.

ARLECCHINO. E diseme un po', come stemo de stomego? gh'aveu appetito?

POETA. Arguitelo dai versi che dissi entrando poco fa.

ARLECCHINO. Ah! disì ben... no me recordavo più de la fame, de la miseria e de la dieta. Steme a sentir... vu me doverave far un bel brindisi poetico su sta cioccolata... che mi ve farò saggiar.

POETA. Sono ai vostri comandi ora e sempre... proviamoci adunque (*pausa*).

(*declamando*) Propizio a te magnanima — Arlichinesca prole
Risplenda ognora il sole — Del mondo avviator.

ARLECCHINO. Bravo, benon... adesso toca a mi de seguitar (*cantando*):

E a te che hai nome Bulgaro — Chiamato Capezzale
Batoccio de la vale — Te saluta col fidigo e col cuor.

POETA. Oh! che versi stupendi! Bravissimo!

ARLECCHINO. Eh! i val quei che fa i gati del mese de febrar, cossa volè, per ora fazzo quel che posso... poco a la volta divento poeta anca mi... Ma... e sta cioccolata che no la ariava ancora...

SCENA OTTAVA.

SCAPINA e BRIGHELLA *da sinistra e detti*.

SCAPINA. Padrone, padrone... se sapesse... oh che gran disgrazia!

ARLECCHINO. Cossa gh'elo de novo... astu dà el giro a la cioccolatèra?

SCAPINA. Altro che la cioccolatiera... la è una disgrazia grande.

ARLECCHINO. Ma presto, cara ti, parla... che mi son su le spine.

SCAPINA. È morto vostro padre (*scoppia in pianto e sussulti*).

ARLECCHINO. Ah! cara la mia masciota, ti te ciami questa na disgrassia grande e mi invece la ciamo na fortuna.

POETA. Oh sì certamente.

BRIGHELLA. Seguro... perchè elo el ze l'erede solo e unico de so pare ch'el z'era un gran scior.

SCAPINO. Sì... sì... sarà... ma però...

ARLECCHINO. Che sì e che ma... de la me nona!... marmota... vostu dir tuto in una volta e spiegarte in modo ciaro e incomprensibile?

SCAPINA. Ma!!! è morto fallito!!!

Tutti. Fallito!!!

ARLECCHINO (*seconcertato guarda or l'uno, or l'altro*). Falido, se no fâlo, vol dir che l'ha fado bancarota!



SCAPINA. Purtroppo è così.

ARLECCHINO (*scoppiando*). Misericordia!! (*compassionevole*) Tegnime ch'el me vien le girc-
lète... oh! mi pover omo, tegnime che vego tuto a girar, mi casco. (*Scapina e Poeta*
lo sostengono).

BRIGHELLA. Coremo subito per avertir i creditori (*via a sinistra*).

SCAPINA. Fatevi coraggio, caro mio padrone.

POETA. Sì, consolatevi che siamo qui noi, per darvi aiuto, in tanta disgrazia.

ARLECCHINO. Cossa vollo iutarmi voialtri che i se do spiantadi pezo de mi?

POETA. Solatium miseris est socios habere penantes.

ARLECCHINO (*arrabbiandosi*). Fame tanto el piaser de no romperme i scatolini col to lanternin
maladito, diseme piutosto cossa gh'o da far...

SCAPINA. Riscuotete la cambiale dei duecento fiorini e con quel danaro rimedieremo a
tutto.

ARLECCHINO. Brava la me Scapina, ti te parli meio de un libro sciancado;... dame i me vesti-
menti e svignemola tosto... prima che i ariva i creditori.

SCAPINA. Ma prudenza vuole che voi non vi lasciate vedere da alcuno... mandate il poeta
alla banca Calmuck con la cambiale ed ho buona speranza che ve la pagherà senza
dilazion.

POETA. Dice bene... datemi la cambiale e farò io tutto quanto è necessario.

ARLECCHINO. Va là (*indica a destra*) nel me gabineto a tior sta cambial, ti la troverà nel cas-
seto de mezzo, appena avertò... e torna presto coi fiorini, che non gh'è tempo da perder...
me raccomando.

POETA (*cantando*). Vado veloce al par d'una saetta, per ritornar col lucid'oro in fretta. (*Via*
a destra).

SCENA NONA.

ARLECCHINO *a sinistra*, SCAPINA *a destra*.

ARLECCHINO. Donca... la me cara Scapina cossa gh'o de far in sti pastizzi?

SCAPINA. Partire... sì... lasciar subito la città col danaro, cercar fuori qualche impiego e non
fare difficoltà pur di vivere onestamente.

ARLECCHINO. Oh! povareto mi che non so far gnente fora de magnar e beber almanco tre
volte al zorno!!

SCAPINA. Oh! bella, con tanti maestri che avevate non sapete far nulla, non par vero... sape-
vate pure parlar francese...

ARLECCHINO. Oh! questo l'è apunto el me canon de bataia... farò el maestro de cian-
frese...

SCAPINA. Bene, bene, voi darete le lezioni di lingua ed io attenderò agli affari di casa.



SCENA DECIMA.

PROCOLO *da sinistra, poi BRIGHELLA e detti.*

PROCOLO (*di fuori*). Dov'è quel cane, quell'assassino del mio sangue, dove si nasconde... voglio i miei denari.

SCAPINA (*passa a sinistra*). Lasciate fare a me che lo prenderò alle buone per veder di calmarlo...

PROCOLO (*entra*). Ah sei qui scellerato birbante, dammi i miei denari o ti faccio mettere in prigione.

SCAPINA (*avanzando*). Che modo è questo di venire con insulti e villanie, in casa d'un signore?

PROCOLO. Signore? ma che signore... se è signore mi torni il fatto mio... mi paghi.

ARLECCHINO. Ma come gh'o de far per pagarte? aspeta ch'el sia morto el me pare.

PROCOLO. Imbroglione... credete forse che non si sappia che vostro padre è morto?

ARLECCHINO. E pur, ve zuro, che no m'ha scritto gnente.. ma ad ogni modo essendo mi suo fiol... unico e solo, vol dir che l'erede son mi e mi te pagarò.

PROCOLO. Che cosa volete mai pagare voi se vostro padre è morto fallito? voi non avete ereditato altro che dei debiti.

ARLECCHINO. Che debiti o crediti, questi non ha che veder... mi t'ho dito de pagarte con l'eredità e con quella mi te pago... se son debiti mi te pago coi debiti, per mi l'è l'istesso.

PROCOLO. Ah! farabutto ladro matricolato... ancora mi sbeffeggi e ti ridi di me?

SCAPINA. Calma signor Procolo... calmatevi, per vostra norma, il padrone non è fallito del tutto, ha ancora qualche risorsa, ha una cambiale che scade oggi, egli vi darà un acconto... farà quel che potrà...

PROCOLO. È vero tutto questo?

ARLECCHINO (*allungando la destra*). Ve dago la piota d'onor che l'è cusì...

PROCOLO. Così siamo adunque intesi... e vedremo... se pagherete oggi, bene... se no... domani vi faccio mettere in domo Petri, avete capito? Brighella... tu sei testimonio di quanto convenuto. (*Va via a sinistra*).

BRIGHELLA. Scior sì... mi faso volontiera sta testimonianza.

ARLECCHINO. Oh! Brigarela! fame sto piaser... guarda de capacitar quel marmiton con le bone parole.

BRIGHELLA. Cossa vorla mo capacitar? Ghe vol altro che parole e le parole no ze altro che vento... ghe vol bezzi... no ciacole... e mi, posto che ghe semo, mi scominzo per dirghe che la no me va de star con un paron spiantado e ridotto a terracina... mi son vecio e no fasso più al caso suo... quindi per taiar corto ch'el se provèda (*va a sinistra verso la porta, per prudenza mentre Arlecchino accasciato si appoggia alla prima quinta a sinistra*). Vardèlo là sto mamaluco, deghe la baia uh! puh! uss... uss... (*via a sinistra*).

ARLECCHINO. Se no gh'avessi paura de sporcarne le man ne la to faccia de spazzacamin



mi t'avria za fado veder la luna anche de zorno, ma so che ti tien volentier el cortelo avertò anca in scarzela e la prudenza me dise de lassarlo andar.

SCAPINA. Vedete se io non aveva ragione di dirvi che quando sareste povero nessuno più penserà a voi? anzi molti, di voi si burleranno...

ARLECCHINO. Ti gh'ha reson... povareto mi adesso... ma almanco el tornasse presto quel poeta coi bezzi che mi...

SCAPINA (*guardando a sinistra*). Eccolo appunto che arriva.

SCENA UNDICESIMA.

POETA *da sinistra e detti*.

POETA (*canta*). Oh qual sentenza amara, qual barbaro destino
Dover senz'un quattrino, a casa ritornar.

ARLECCHINO. Come ti no gh'ha i cumquibus?

SCAPINA. Oh cielo! parlate, che avvenne?

POETA. Il signor banchiere è stato prevenuto... mi ha stracciato la cambiale di mano e mi ha detto di volervi citare davanti al Tribunale accusandovi di truffa!

ARLECCHINO. Mi truffador? mi davanti ai giudizi?... Lasseme andar, che me voio prezipitar nel pozo a capo primo.

POETA e SCAPINA (*lo trattengono*). Fermatevi padrone! il cielo ci aiuterà!

POETA. Non vi è tempo da perdere, Brighella ha sollevato tutti i vostri creditori e non tarderanno ad assediare la casa, dunque conviene pensare a mettersi in salvo al sicuro.

ARLECCHINO. Ma come far... come far? (*portando ambe la mani al capo*).

POETA. Extrema mala, extrema remedia, fuggite!!

ARLECCHINO. Ma da qual parte gh'o da scapar per salvar le busèche?

SCAPINA. Andate fuori per la porta del giardino, in pochi salti sarete fuori della città, aspettateci all'osteria presso la selva nera... noi colà vi raggiungeremo al più presto con gli oggetti di valore che ci sarà possibile di raccogliere alla svelta, in casa. (*Bussano alla porta a sinistra*). Oh povera me (*agitata*), eccoli, son qua, fuggite... presto... fuggite (*lo spinge a sinistra*).

ARLECCHINO. Vago, vago, oh povareto mi.. basta che no i me spèta anca da l'altra porta.

POETA. Il rumore cresce, presto, fuggite, vedete, a momenti la porta cede (*il rumore cresce, altri colpi, tutti sono agitati e vanno a destra e sinistra alzando le mani*).

ARLECCHINO. Barba Giobia... mi me raccomando a ti, salva salva el vaseto de la malva (*via a destra*).

POETA. Aria di tempesta, meglio fia ritirarsi in disparte... rumores fugimus (*via a destra*).

SCAPINA. Il cielo ce la mandi buona! (*il rumore cresce, i colpi aumentano*).

CALA IL SIPARIO. — FINE DELL'ATTO PRIMO.



ATTO II.

Bosco con osteria alla prima quinta a destra.

SCENA PRIMA.

LAMPO poi SAETTA dalla sinistra.

LAMPO. È inutile, caro collega, qui non stiamo più bene, i forestieri che passano da queste parti o sono poveri che vanno in cerca di lavoro e nulla possiamo sperare di prendere ad essi, oppure sono ricchi ed allora si fanno scortare dai gendarmi e non conviene esporci a disturbarli, rischiamo inutilmente di farci mettere in prigione.

SAETTA. Hai ragione, Lampo, qui non c'è più niente a sperare, i tempi si fanno sempre più difficili e cattivi, mancano i bei colpi e noi siamo ormai ridotti al verde... Sarà meglio sloggiare di qui ed andare in altro paese dove non ci siano tanti guastamestieri che ci fanno la concorrenza, decisamente qui siamo in troppi a spennare i pochi viaggiatori che battono questa strada.

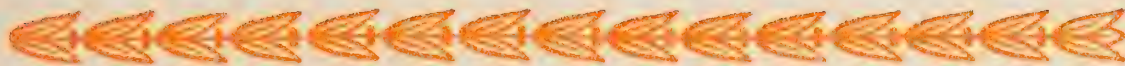
LAMPO. Zitto là, sento rumore, forse vien gente, qualcuno sorpreso dalla notte cerca rifugio in questa osteria... nascondiamoci ma... attento se il merlo cadesse nella rete. *(Si ritirano adagio dietro la prima quinta a sinistra. Pausa).*

SCENA SECONDA.

ARLECCHINO solo da destra, poi detti da sinistra.

ARLECCHINO. Auff! auff!... mi no ne possio più, del tanto corer, del tanto saltar, mi me sento internamente tute le busiche sconquassade... Xe meio, prender un pocheto de riposo, poi tornaremo a marciar. *(Siede sul sasso verso la sinistra).* Povaro Arlecchin *(piange)*, varda in che stato ti xe ridoto, abandonà de omnibus misericorum, senza un soldin, senza un baiocco... con una fame po... una fame che la m'ha fado venir la panza tal quale un soffiato rovinà... Ah coma saltaria volontiera sete piati voti per ciapar tosto quel pien con dese o dodese fette de polenta dorada... e con quella restorarme alquanto... Oh! l'è proprio zusto che i maestri son tuti aseni de primo stampo... loro i me disèva sempre *fama volat, fama volat*, ma non l'è vero gnente... la no vola gnente del tuto, perchè se la volasse no l'avaria mi sequestrada drento de la me panza, da la qual no trova modo de vegnir fora, lassandome tranquillo una bona volta... *(pausa; si volge verso l'osteria)* Ma me par che qua ghe sia un'ostalaria, provemose a batter a la porta a le volte ghe fusse un'ostalier che el me desse de magnar per niente *(si avvicina alla porta)*. *(Vengono fuori Lampo e Saetta).*

LAMPO. Fermo là o tiro.



SAETTA. Fermati o sparo.

ARLECCHINO. Oh varè un po' chi ghe qua!

LAMPO. Chi sei?

ARLECCHINO. Scior no... no semo in sei... son mi solo e solèto... numero mascolin, genere plurale.

SAETTA. Come t'appelli?

ARLECCHINO. Mi no... mi no gh'o mai pelà nissun... scior no...

LAMPO. Vogliamo sapere la tua estrazione.

ARLECCHINO. Ah! ho capìo, aspète un momento che me recorda... la mia estrazion l'è vinti e un... vintidò, setanta sete... sessanta sinque e novantotto... voli forse zogar un terno?

SAETTA. Dove hai le tue mercanzie?

ARLECCHINO. A la dogana... (*da sè piano*) Stemo a veder che i xe doganier che i zerca el contrabando che passa da ste parti.

LAMPO. Mi pare che costui sia uno stupido.

ARLECCHINO (*da sè*). Ovver i xe negossianti che, no savendo de la bancarotta, i vol far un qualche negossio con mi.

SAETTA. Insomma di dove vieni? parla, o tiro! hai capito?

ARLECCHINO. Oh povareto mi, forse i son i sbiri che i me vien drìo per metterme drento de la prison.

LAMPO. Rispondi adunque o tiro!

ARLECCHINO. E dághele, un altro qua ch'el tira... i sarave fursi do omini che tira le barche? Stème a sentir, compagni, varè de torme in vostra compagnia a tirar che così faremo un bel trio a tre.

SAETTA. Costui è sciocco, non facciamogli alcun male.

LAMPO. Insomma dove hai la borsa e l'orologio?

ARLECCHINO. (Ah! aseno che mi i gera... adesso sì che ho capìo, i son do negossianti de borse che le compra al minuto e le vendé po' all'ingrosso).

LAMPO. Dunque.

ARLECCHINO. Oh! lustrissimi sciori ladri... me rincresce tanto ma sta volta l'avì falà el colpo... varè... se vu me buttassi sotto un torcio no me faressi sortir neppur un centesimo... son vegnudo via da la zità scapando e son arivà qua per la disperazion...

LAMPO. E chi ti ha insegnato a venire dai ladri con le tasche vuote e senza danaro?

ARLECCHINO. Ma seuseme tuti do, mi no zercava i ladri... mi invece zerco da magnar.

SAETTA. Zitto là, birbante.

ARLECCHINO. Ah! vu gh'avì reson... mi son birbante e vualtri galantomeni (*piano*) da galera.

SAETTA. Giacchè non hai danari, inginocchiati che ti fucileremo.

ARLECCHINO. No... no... per carità... no stè a far complimenti... gnanca per burla, stè indrìo... ste indrìo...



SAETTA. Inginocchiati... ti dico... o ti spacco la testa.

ARLECCHINO. Ma no, fème el piaser... patisso la mingrana.

SAETTA. Ebbene... ti tireremo nel petto.

ARLECCHINO. Pègio, così me busè el vestido e mi son povaro e no posso spendere per far turar le fenestre.

SAETTA. In ginocchio adunque!

ARLECCHINO. No, no, me recomando, mi lo so ben che se me mèto in ginocio, me vien tosto el ranfio e no me posso più levar dopo.

LAMPO. Meno storie... finiamola una volta (*piano a Saetta*), io ho il trombone carico a sola polvere... spaventiamolo (*gli punta l'arma*).

SAETTA. Presto in ginocchio ti ripeto, e prega il Signore...

ARLECCHINO. Me son smentegà le orazion, no so come scominzar... fème sta grassia..... -
lasseme star... lasseme andar...

SAETTA. Non lo fai per comando... cederai per forza... (*lo fanno inginocchiare*) presto, giù... giù... giù...

ARLECCHINO. Ah! povareto mi... almanco tirè pian... tirè pian... no... no... (*sparo*). Aih! che son morto (*cade a terra e da alcuni sussulti e sgambetti*).

LAMPO. Ah! ah! babbuino... imbecille...

SAETTA. Sarebbe imprudenza fermarci oltre... andiamo... (*via a sinistra*).

SCENA TERZA.

OSTE *da destra con lanterna accesa e detto.*

ARLECCHINO (*sempre a terra*). Son morto... son morto... Oh almanco cò si è morti se dorme e se riposa e no se frusta le scarpe... chi l'averave dito che mi doveriva morir sul più belo de la mia decrepita zoventù? ma cossa far... ghe vol passienzia e così almanco stavolta la sarà finida... però... la fame no la ze passada... chi sa a che ore i porta da magnar ai morti?

(*Rumore di serratura, due giri, poi si apre la porta dell'osteria e viene fuori l'oste con lanterna accesa*).

OSTE. Mi è sembrato di aver udito dalla cantina un colpo d'arma da fuoco (*fa un giro sulla scena*), ma non veggo alcuno, mi sarò sbagliato... ritiriamoci (*ritorna verso la porta ed esce lento a destra*).

ARLECCHINO. Ohè! me par d'aver visto na lanterna con un omo in man... ch'el sia el prior dei morti ch'el vien a farne na visita de condoglianza... sor prior digo?... ehi del lanternin?

OSTE (*entra*). Parmi di aver udito una voce, un lamento (*si avvicina colla lanterna, lo vede*) Oh! un uomo! non si muove... (*chiamandolo*) Ehi signore?



ARLECCHINO (*fermo*). Non son scior... son spiantado e son morto...

OSTE. Come morto?... se parlate.

ARLECCHINO. Vol dir che sarò un morto parlante... parlo per abitudine.

OSTE. Ma voi siete vivo come me.

ARLECCHINO. Ma voi? (*si mette a sedere*) no siè el prior dei morti?

OSTE. Io sono il padrone di questa osteria.

ARLECCHINO (*in piedi con un salto*). Ti alor te xe mio amigo e mi ti voio ben... dime? cossa gh'asto nome? come 'i te ciama?

OSTE. Liborio Cavapelle per servirlo (*fa un inchino*).

ARLECCHINO. Va là che ti i gh'ha proprio un nome adatà a la to profession... bravo... te fazzo i me complimenti ma... intanto... dame da magnar che gh'o la panza môla e le budele fiape, che le protesta.

OSTE. Voi non potete immaginare quante disgrazie succedono in questo bosco.

ARLECCHINO. Lo so ben... ma dame da magnar...

OSTE. Se non c'ero io... sareste morto di freddo a quest'ora...

ARLECCHINO. Dâme da magnar te digo, dame da magnar... (*con voce prepotente*).

OSTE. Vi sono tanti assassini che girano per questo bosco.

ARLECCHINO. A le curte! se ti no i me dà da magnar... te magno el naso.

OSTE (*arretrando*). Me rincresce non potervi servire... non ne ho.

ARLECCHINO. Come? (*sorpreso*) un ostalier che no g'ha da magnar?!!

OSTE. È proprio così... siccome non passa quasi mai nessuno per causa dei molti assassini e briganti... così io non faccio provvigioni.

ARLECCHINO. Busiaro mentitor! come fasto ti alora a magnar?

OSTE. Oh! adagio nei termini vi dico, andate alla malora, vi replico che non ne ho e che se pur ne avessi non ve ne voglio dare.

ARLECCHINO (*risoluto*). Donca g'ho da morir?

OSTE. Se non volete morire... crepate (*si scosta a destra*).

ARLECCHINO. Oh! sassolin d'un Cavapele... se devo morir mi... ti g'averà da morir anca ti con mi (*si avventa e si dibattono, l'oste respinge Arlecchino*).

OSTE. Fermatevi, fermatevi, aspettate... vedete là in fondo (*indica a sinistra*) quel lumicino?

ARLECCHINO (*guardando porta la mano agli occhi*). Sì... sì... me par ben de veder...

OSTE. Ebbene... andate... là potrete mangiare e bere quanto volete.

ARLECCHINO. No... no... là se paga caro e mi no g'ho bezi.

OSTE. Anzi... non si paga un soldo; si mangia, si beve, si dorme e non costa niente... provate: vi dico, e vi persuaderete.

ARLECCHINO. Co l'è cussì... provèmo, andèmo e no perdèmo tempo.

OSTE. Andate pure, io non vengo... ho la moglie ammalata...



ARLECCHINO. Se la xe malada, daghe el tossico e che la sia finida... ma ti g'ha da vegnir per mostrarme la strada e farne lume co la to lanterna.

OSTE. Non posso... vi replico, non posso.

ARLECCHINO. A le corte... scior Cavapèle... se me scapa la pazienza... te rompo el filon de la schiena... marcia avanti... somaro da basto e guarda ben che se ti me ingàni o tenti de scapar... te squarto in do e te magno vivo vivo.

OSTE. Oh! povero me... vengo... vengo... andiamo... adagio, che ci si vede ben poco.

ARLECCHINO. Ciccio là! brutto muso de can barbon! va avanti e ricordate che Arlechin quando l'ha fame el diventa anche feroce. (*Via entrambi alla sinistra con la lanterna e la voce va perdendosi con le ultime parole*).

SCENA QUARTA.

IL MORTO *solo*.

MORTO. Eccomi al solito doloroso incarico di vagare per queste solie fatali per incutere spavento a quegli infelici che si avventurano per queste sale e che per l'avidità delle ricchezze che vi trovano, vengono a perire miseramente, per la paura, nel terrore..... Oh! cielo... quando saranno per finire le mie pene? Possibile che non si abbia mai a ritrovare un uomo capace di superare con coraggio, una sola notte in questo lugubre castello?... Anche in questo momento è entrato un infelice che ora sta pascendosi avidamente a lauta mensa e non sa che questa è l'ultima volta che mangia... Pure, chissà che il cielo stanco di vedermi a penare, non ispiri a quest'uomo, benchè semplice, tanto ardire che basti a liberarmi ed a rendere a me la pace ed a lui la più completa felicità... Oh! convien che io mi ritiri per poco ancora, onde venir fuori all'ora precisa della mezzanotte, ora che mi è fissata per l'esecuzione della terribile scena. (*Via a destra*).

SCENA QUINTA.

ARLECCHINO *ed* OSTE *dalla sinistra*.

ARLECCHINO (*di fuori*). Aspeta mamalucco che vegna anca mi.

OSTE. Ma venite presto, non vi fate aspettare oltre (*entra in scena*). (*Tra sè*) Oh! povero me, se potessi andarmene, alla mezzanotte, ben poco può mancare e guai a me se non facessi in tempo di allontanarmi di qui... sì che starei fresco.

ARLECCHINO. Ah! eccome qua anca mi (*viene dentro da sinistra con un salto*).

OSTE. Ma perchè non seguirmi subito?

ARLECCHINO (*alquanto brillo*). Caro el me burico... ti no sa ch'el giera ancora un piato de agnoloti che i faseva gola e ch'el saria stà peccà de lasciar andar a mal, e mi che no li aveva visti prima m'ero desmentegà de magnarli... ma son sta poco a far el repulisti



e adesso che i ho missi dentra (*batte sul ventre*) son torna quel de prima, Arlechin Batocio fiol de me pare, gh'o ben magnà, gh'o bevù meio e adesso stò da prinzipe che no cambiarla con nissun per tuto l'oro del mondo.

OSTE. Vedete dunque che non vi ho punto ingannato.

ARLECCHINO. Ma se l'ho sempre dito mi, sor Cavadenti, che ti x'eri un galantomio, anzi per recompensarti te voio dar el secreto per guadagnar al lèto (*barcolla*). Astu mai guadagnà un terno a sto ziogo?

OSTE. Non ho mai guadagnato un quattrino.

ARLECCHINO. Tanto meio, te insegnarò mi el modo de guadagnar in modo sicuro (*traballa*).

Ti g'ha da far nient'altro che spetar che i numeri i sia vegnudi fora e ti li va tosto a ziozar e mi te digo che la vincità l'è segura, ti sarà certo de guadagnar... Cossa disèstu?

OSTE. Lasciamo gli scherzi e andate a dormire che dovete averne bisogno.

ARLECCHINO. Oh! zusto... e dove gh'o io da andar per mettermi in brazo al sor Morfèlo?

OSTE. Lì, in quelle camere vi sono tanti letti a vostra disposizione, quanti ne potete desiderare... ma... fate presto che io me ne vado.

ARLECCHINO. Ti invece te resterà qua con mi... sta camera la me piase e ti me presterà na man a portar un lèto in sto liogo.

OSTE. Comè volete, ma fate presto che la mezzanotte l'è vicina.

ARLECCHINO. Lassa far da mi, caro, in un bater d'ocio (*escono a sinistra entrambi*). (*Arlecchino rientra con un seggiolone che posa a destra*). Scominzemo a portar qua sto segiolon ch'el me farà servissio per levarme le braghe, (*poi via a sinistra*), adesso al leto. Va pian, va pian, digo. (*Di fuori, batte la mezza ora alla campana*).

OSTE. Avete sentito? non manca più che mezz'ora alla mezzanotte, presto, presto (*mettono il letto a posto*) e felice notte.

ARLECCHINO. Pian digo (*strascina la lingua*), ti g'ha ancora da farne un piasèr.

OSTE. Dite presto, sbrigatevi.

ARLECCHINO. Forse i vegnirà a la ostalaria do omini... l'un l'è omo mascio, vestito de negro, l'altro l'è un omo fèmena, cò la camisa bianca... Ti ghe darà alogio e iè dirà che mi aspèta tuti do la matina.

OSTE. Bene, arrivederci e buona notte. (*Via a sinistra*).

ARLECCHINO (*andandogli dietro*). Ohè! Cavapel... Cavapel... sentlo qua (*si ferma e torna*). Oh! aseno mal screanzado, calzà e vestido, l'è andà via come un can... basta... adesso sarà meio de andar a lèto e dormir in piena regola... ma (*tornando a sinistra*) sarèmo magari la porta (*rumor di serratura*) no se sa mai... la prudenza la me dise (*va presso il letto*)... Oplà (*salta nel letto*). Che bon lèto, el g'ha la sc paiassa elastica e spero de dormir da scior... tanto più che gh'o la panza piena e aaah! (*sbadiglia*), ma sì... ma sì... (*sgambetta*) me voio cantar la ninna nanna, come quando l'era picin... (*canta*): Dormi, dormi bel bambin, col tin tin, tirintintin, che l'ostier l'è andà a bagnar el vin... la mama la rispon-



deva tan... tan... tan e el bambin el fasèva tin tin e l'ostier l'è un birichin... Oh! che pecà che no ghe sia sta sì anca Scapina e el me caro poeta, i g'avaria magnà anca lori, ma pazienza per sta volta i me tocà de magnar per tre (*suonano le dodici ore alla campana*). Disèva un dì un scior vegnudo dal ponente, che el ze meio l'acqua del vin. Ma mi l'acqua no la me piase gnente e ghe meto dentro in fresco el vin. E la mama tan tan... e el bambin... tin, tin (*forte rumore a sinistra*). Oh! qualcun l'è andà giò per la scala... ma fa gnente... basta che no me rompa el colo mi, i altri no conta (*forte rumore di catene*). Patatrac! el fornêlo l'è andà giò co le cadene e tuta la compagnia e alora... scapa ziminian! che la fritura la va in bordèlo... Basta... tornemo a dormir (*rumor di catene*). Ohè! la scominza a vegnir lunga sta musega senza sonadori... no vorave che quel birbon d'un ostier el m'avesse imbroidado... Ma je sù sarè dan la chambre e ch'el fassa quel ch'el vol... che mi no gh'o paura. (*Rumori fortissimi, lampo, tuono, vento e compare il morto con mantello rosso e rasoio, da sinistra*).

SCENA SESTA.

IL MORTO *e detto*.

MORTO. Oooh! (*seguitano lampi e tuono, ma piano*).

ARLECCHINO. Ah! mi povar omo... un gambaro alessò... misericordia (*si butta dal letto a destra*).

MORTO (*fulminante nella voce*). Férmati!!!

ARLECCHINO. Ah! scior morto ingambarado, per carità lassème star, no fème tornar in boca quèle raviòle che i g'era tanto bone.

MORTO. Non temere... ascoltami.

ARLECCHINO. Cossa vollo da mi, sor gambaro?

MORTO (*alzando il braccio col rasoio*). Voglio farti la barba.

ARLECCHINO. Grassie tante scior... ma... la barba la me l'ha fada ieri la me serva Scapina.

MORTO. Non importa..., o ti lasci radere o ti strozzo!!!

ARLECCHINO (*alzandosi*). Ah! no... no.. pùtosto fème la barba, ma no andè in còlera.

MORTO. Spingi in qua quel seggiolone (*Arlecchino eseguisce*), va dove hai preso il letto, troverai la tovaglia... (*Arlecchino via a sinistra*). Cielo aiutami fino alla fine. (*Arlecchino torna con la tovaglia al petto e va al seggiolone*). Siedi e non ti muovi.

ARLECCHINO (*siede*). Ste pur securo che no movarò, dovessi star qua fino a domatina (*trema*).

MORTO. Va ben (*lo rade*), ma non tremare.

ARLECCHINO. Me racomando sor gambaro... el canal de la polenta.

MORTO. Non te ne incaricare.

ARLECCHINO. Bravo vu, ve par? mi faso conto de magnar ancora per un pèzo e capìo che...

MORTO. Ecco fatto... ho finito.

ARLECCHINO. Manco mal; me rincresce che no gh'o gnanca un soldo da pagarve la fatica ma...



MORTO. Non voglio danaro... fammi la barba.

ARLECCHINO. Ma caro el me scior, come se fa... mi non sò... in vita mia gh'o tosà na volta un can barbon e l'ha vosà tanto che l'ha fado correr tuti i so compagni per vederlo.

MORTO. Fammi la barba, ti ripeto, o sei morto!

ARLECCHINO. Ohè! pian, digo, no son miga un polastro (*da sè piano*): provarò, tanto se lo taio, el sangue no vien fora perchè, el m'ha dito el me maestro, che i morti lo vende per far la scarlata. (*Forte*) Dème adunque el razor.

MORTO. No, questo non te lo posso dare, va nella camera vicina e ne troverai alcuni, va e scegli quello che più ti piace.

ARLECCHINO. Vago subito... (*Da sè*) Ma varda un po'... no gh'o mai fado la barba ai vivi e adesso me toca de farghela ai morti. (*Forte*) Aspeteme, scior gambaro, vago a zercar el razor e torno tosto e spelarve i ossi (*via a sinistra*).

MORTO. Ah comincio a respirare... quest'uomo, benchè ignorante, è forse quello destinato dal Cielo a liberarmi e porre termine ai miei mali... (*volgendosi a sinistra*): e così? trovasti?

ARLECCHINO (*entra col rasoio nella destra*). Gh'o trovà el razor ma... me manca el bassil de l'acqua calda.

MORTO. Non monta... prendi qualche altro recipiente e ritorna presto.

ARLECCHINO. Vago, vago, no stème a magnar (*via a sinistra e torna tosto col pitalino nella sinistra*) no gh'o trovà altro e gh'o dovu tior sto tazzon ch'el par novo.

MORTO. Eseguisce adunque senza timore (*siede nel seggiolone*).

ARLECCHINO. Provemose, già l'è ver quel che i dise, che a sto mondo bisogna far de tuto. Ohè! scior morto, dov'elo el naso? l'avio, per caso impegnado al Monte di Pietà? (*da sè*) Nol risponde, forse l'ho offeso senza volerlo e se l'è presa a mal. Basta (*affannandosi*) adesso ghe do el contrapelo... Me fassa el piaser, ch'el gonfia la mascela, così, la va benon... ecco... do colpi ancora e la barba xe fada (*cade la barba*).

MORTO (*esclama forte*). Aaah!...

ARLECCHINO. Misericordia! (*lascia cadere il rasoio ed il pitale*). Vu me spaventè, caro gambaro!

MORTO. Ascoltami o avventurato mortale! (*declamatorio*).

ARLECCHINO. Oh! no son sordo, parlè pur che ve sento (*siede sul letto e muove le gambe*).

MORTO. Sappi che questo castello era, un tempo, proprietà di un ricco signore chiamato il feudatario della Selva Nera, talchè i pellegrini che dall'occidente andavano all'oriente, erano certi di trovar mai sempre cortese ospizio in questo luogo. Tutti quelli che arrivavano erano ben accolti e con le dimostrazioni le più gentili e le più ospitali. Li riceveva a lauta e copiosa mensa ed erano poscia condotti in ricca stanza ove passavano la notte riposando in morbido letto. Ma al mattino, quando erano per partire e volevano ringraziare il castellano per i ricevuti ospitali favori, aveva il barbaro capriccioso piacere di farli prendere dai suoi sgherri e di farli tosare da me, suo barbiere; poi li faceva mettere fuori fra le risa e gli scherni dei suoi cortigiani.



ARLECCHINO. Ah! canaia d'un baron!

MORTO. Avvenne che una sera arrivò un vecchio venerando con barba lunga e bianca, canuti aveva i capelli... al mattino fu ancor esso assoggettato al consueto oltraggio, ma, dopo d'aver sopportato paziente il gravissimo insulto, si alzò dritto sulla persona e con tono minaccioso e tremendo, fissando in volto il Signore della Selva Nera, così gli parlò: Barbaro dileggiatore, trema di tanta tua nequizie, il tuo castigo non è lontano! e tu (disse a me rivolto), attendi fra breve la tua sentenza. Ciò detto, partì. Il feudatario dopo tre giorni moriva improvvisamente ed io, preso da lenta febbre, fui obbligato al letto ed in quindici giorni dovetti soccombere. Io fui condannato ad errare tutte le notti per questo castello finchè avessi trovato un uomo tanto coraggioso che si fosse lasciato radere da me e che poscia si fosse ancora deciso a radermi a sua volta... Molti si accinsero all'impresa perchè era stato decretato dagli eredi che il primo che avesse passata la notte in questo castello e si fosse trovato in vita il giorno appresso, sarebbe rimasto padrone sia di esso, sia di tutti i beni dipendenti... ma quanti si presentarono, tutti rimasero vittima dello spavento... tu sei il primo che abbia saputo superare il timore e da questo momento sei l'assoluto padrone di questi luoghi e di tutti i tesori che vi stanno nascosti... Domani verranno i tuoi vassalli a rassegnarti la loro ubbidienza. Sii giusto, sii clemente, opera da saggio e vivrai lungamente tranquillo... Io ti lascio e non verrò mai più a funestare cotesti luoghi... Addio! (*via a volo tra lampi e tuono*).

ARLECCHINO. Buona notte. Ah! misericordia.

CALA IL SIPARIO. — FINE DELL'ATTO SECONDO.

ATTO III.

Salone ricco, con trono.

SCENA PRIMA.

ARLECCHINO, *in gala, seduto.*

ARLECCHINO. Mah! chi l'averave dito? dopo tante disgrassie tocarne tanta fortuna; mi quasi me credeva che l'era un sogno e invezze stamattina me son svigiado con la camera piena de gente... e chi me saluda de qua e chi me schinchigna de là... chi el me offre el rosolio, chi la cioccolada, uno el vol darne el the, un altro el caffè... insomma mi, per no disgustar nissun, gh'o bevù tuto... Poi dopo i m'ha vestido con sta gualdrapa e i m'ha dito che mi giera el Scior, el feudatario, che mi gh'era paron de far alto e basso come voio... insoma tante de quele cose che mi no so più scominzar. Questa l'è la sala dele udienze... sarave meio butarse in gravitudine e dar i ordeni ai nostri subordinadi... Ehilà!... camereri... palafrenieri... coghi e marmitoni?



SCENA SECONDA.

GEROLAMO CALDERONE *da sinistra e detto.*

GEROLAMO. Eccellenza comandi (*s'inchina*).

ARLECCHINO. Appropinquatevi a noi e diceteci, chi siete voi?

GEROLAMO. Il maggiordomo del castello che si chiama onorato di venire a ricevere gli ordini della signoria vostra illustrissima e nel tempo istesso farle il rapporto degli arresti operati nella scorsa notte dalla pattuglia di guardia.

ARLECCHINO. Ah! vu ve ciame onorado e me farè el raporto dei arosti! e chi? e come e quando e dove i g'ha arostido?

GEROLAMO. Non arosti, arresti, ho detto, con tutto il rispetto dovuto... si tratta di alcuni individui che, per mancanza di carte sono sospetti e per i quali è opportuno un esame; essi erano nella vicina osteria e conseguentemente anche l'oste venne arrestato per aver dato loro asilo... sono pure stati tradotti in arresto due assassini, trovati presso le mura del castello, che dormivano tranquillamente sfidando l'occhio vigile della giustizia.

ARLECCHINO. Va benonio... Ditemi o sia dicetemi... fra questa numerosa canaglia che sarave forse un omo maschio, vestido de negro, con una dona fèmena vestida de la so vesta e piuttosto belina?

GEROLAMO. Sì, eccellenza... vennero arrestati nell'osteria.

ARLECCHINO. Ebène, noi ordiniamo e vogliamo che i sia rispetadi e menadi a la nostra deforme presenza.

GEROLAMO. Eccellenza, sarà servita.

ARLECCHINO. Spetate un tantirolino e ditemi, o sia dicetemi signor Onorato, sesto fiol de to pare?

GEROLAMO. Oh! eccellenza, io sono Calderone... figlio di un vostro suddito.

ARLECCHINO. Bravo! benon! scior Caldaron... quando i gh'avarò da far la polenta ve darò de tior suso, in prestito el tuo nome.

GEROLAMO. Che dice ella di polenta eccellenza! Le più squisite vivande le verranno imbandite sulla mensa del nostro magnifico signor feudatario.

ARLECCHINO. A proposito... come stemo de cogo?

GEROLAMO. Sono quattro i cuochi e tutti maestri nell'arte.

ARLECCHINO. Tropa roba, se i son tanti i tacan subito barufa e i piati e le cassarole i ne va de mêzo.

GEROLAMO. Non dubiti, eccellenza, ciò non succederà... sono io a sorvegliarli...

ARLECCHINO. Dicetemi un poco. A che ora i se magna in sto paese?

GEROLAMO. Ordinariamente, eccellenza, si pranza a mezzogiorno, si va all'antica.

ARLECCHINO. Male! malissimo! el me caro cassarolon, sèmo nel secolo del progresso, e quando l'è che i sona mezzogiorno?



GEROLAMO. Alle dodici... una volta ogni ventiquattro ore.

ARLECCHINO. Mal... malissimo... D'adesso in avanti ordinarè al sor campanil de sonar mèzo zorno tutte le ore e al cogo de servir in taola tute le volte che sona mèzo zorno, cussi magnaremo vintiquattro volte al zorno.

GEROLAMO. Eccellenza sì, sarà fatto.

ARLECCHINO. Adesso, facetemi venire cò le so gambe le dò persone che v'ho dito.

GEROLAMO. L'eccellenza vostra sarà servita all'istante (*Via a sinistra. — Attenti a mettergli la lista alla mano*).

ARLECCHINO. Adesso l'è vegnudo el tempo de dar el premio a la me cara servôta e a l'amigo poeta che mi han sempre volesto ben... Ah! ecoli qua... avanti, avanti introducetevi.

SCENA TERZA.

SCAPINA e POETA *da sinistra e detto, poi GEROLAMO che va poi via a sinistra.*

SCAPINA. Oh! signor padrone, quale contento io provo nel vedervi cotanto felice.

POETA. Ed io pure ne godo sommamente di ritrovarvi in buona salute.

ARLECCHINO. Ve credi... ve cognosso abastanza... oh diavolo, no gh'ò bisogno de sentir altro, consolemose tuti che la miseria la xe finida... ti Scapina passa a la me destra e ti sor poeta, te farà da segretario, coussi la sarà premiada la vostra fidelitudine per mi, nei tempi trascorsi.

SCAPINA. Io, per me, non ho fatto niente più del mio dovere (*passa a destra*).

POETA. Ed io parimenti (*passa a destra mentre entra Gerolamo*).

ARLECCHINO. E mi, adesso, farò, anca mi, el mio... ma prima vôio sbrigarme, sì, digo, sbrigar tuti quei galioti che l'ha zercà de farne del mal. Ehi! sor cassarolon!!

SCENA QUARTA.

GEROLAMO CALDERONE *dalla sinistra, con la lista, e detti.*

GEROLAMO. Comandi, eccellenza.

ARLECCHINO. Lesème el nome dei arestadi, perchè mi lezo solamente la me scrittura.

GEROLAMO. Subito (*legge*): Procolo Cantaride, uomo d'affari.

ARLECCHINO. Disè piutosto strossin, che tal l'è la so vera profession... avanti...

GEROLAMO (*leggendolo*). Brighella Caviccio, servo senza padrone.

ARLECCHINO. Questo l'è da senno un bel mobilio... l'altro el robava e sto sì tegniva el sacco e dopo cossa avèmo ancor su la lista?

GEROLAMO. Liborio Cavapelle oste... Lampo e Saetta, briganti assassini.

ARLECCHINO. Son contento! tuti! tuti! no ne manca nissun!!! Fème vegnir prima i lampi e le saète.



GEROLAMO. Subito eccellenza (*via a sinistra*).

ARLECCHINO. Adesso stè mo a veder che i giusto mi per le feste.

SCAPINA. Ricordatevi padrone di essere giusto e magnanimo.

POETA. Non vi seduca lo spirito della vendetta.

ARLECCHINO. Lassè far da mi che vago a far zustizia esemplar in piena regola.

SCENA QUINTA.

LAMPO, SAETTA, CALDERONE *dalla sinistra e detti*.

GEROLAMO. Ecco eccellenza i due briganti trovati a dormire.

ARLECCHINO. Avanzève... No!... alontanève e respondè senza parlar... Disème vu o Saèta, chi l'elo che sta note, con un amigo, l'ha fusilà un pover omo nel broscolo mentre l'era scuro coma ne la boca del lovo?

LAMPO. Eccellenza!!

ARLECCHINO. Ciccio el Lampo e parli la Saetta!

LAMPO. Eccellenza!!

ARLECCHINO. Ciccio el Lampo o te tiro la Saetta sul muso, parlè tuti do in una volta!

I due. Eccellenza!!

ARLECCHINO. Ciccio tuti e do e sentite la nostra, anzi la vostra sentenza... Ordiniamo a voi scior Caldaron de la polenta, de far impicar per el colo...

GEROLAMO (*interrompendo*). Scusate, come? così senza processo?

ARLECCHINO. Impicate, impicate... el processo lo faremo dopo.

GEROLAMO. Ma qui non c'è il carnefice.

ARLECCHINO. Benissimo, no fa gnente, onoriamo la vostra deforme persona di questa carica, provisoriamente.

GEROLAMO. Oh! ma le pare?

ARLECCHINO. Sì, sì, ci pare, ci pare... ma se ti i g'ha paura de spórcarte le man, porta qua l'ocorente e se divertiremo noi a farghe direttamente la funzion.

Tutti. Peggio eccellenza!!!

ARLECCHINO. Allora fèmo coussì... lassèghe la libertà e che i vaga a farse impicar lori... dove ch'el vol...

GEROLAMO. Mi pare, eccellenza, che si potrebbero tradurre davanti al Tribunale.

ARLECCHINO. Bene, benon... portè via el Lampo e la Saetta e ciamate qui quel galantomo de Procolo Cantaride.

GEROLAMO. Obbedisco, eccellenza. (*Ai ladri*) Andiamo via (*via tutti e tre a sinistra*)

ARLECCHINO. Feghe dar da colazione... (*volgendosi a Scapina*) Cossa disèo de la me giustissia? Adesso ve farò veder anca de meio... Avanti, avanti, scior Cantarino...



SCENA SESTA.

GEROLAMO e PROCOLO *da sinistra, e detti.*

GEROLAMO. Eccellenza, ecco qua il signor Canta Ride.

ARLECCHINO (*da sè*). Adesso lo faccio cantar mi, se dopo vol rider, vedaremo. (*Forte*) Va benonio... appropinquatevi a nobis...

PROCOLO. Eccomi, eccellenza.

ARLECCHINO. Dicitemi un poco: ci conoscete voi?

PROCOLO. Eccellenza sì... siete il mio buon padrone Arlecchino...

ARLECCHINO. Benonio!... Adesso che son tornà rico... ti me disi torna, scior paron.

SCAPINA. Vedete signor Procolo che il mio padrone ha i mezzi di soddisfarvi?

ARLECCHINO. Donca mi son to debitor? Dime su? quanti soldi te devo?

PROCOLO. Eh! caro voi! ei son quasi mille zecchini quelli che vi ho sborsati ed essendo convenuto che mi avreste restituito il doppio, così sono duemila zecchini che con tutta onestà posso ripetere da vostra eccellenza.

ARLECCHINO. Va ben... ehi!! sior Cassarolon?

GEROLAMO. Comandi, eccellenza.

ARLECCHINO. Acompagnè sto galantom dal nostro tesorier e diseghe da parte mia de pagarghe a vista domila zaccagnin d'oro, de la magnifica republica de Venessia... vala ben? (*volto a Procolo*) Seu contento?

PROCOLO. A meraviglia... ho tutto il compenso pattuito... (*da sè*) Meno male...

ARLECCHINO. Dopo, ti lo farà meter in preson, per diese zorni, a par e acqua e ti farà pagar da elo, diese sacagnin ogni minuto. (*Volto al poeta*) Vù, scior segretario, farè el conto, perchè noi non ci occupiamo di tali miserie.

PROCOLO. Ma eccellenza, pensate...

ARLECCHINO. Andè, filè, no respondè, no parlè e no averzè manco la boca del vostro formidabile forno per no far veder i vostri formidabilissimi denti. Per fianco destr e per fila sinistr...

PROCOLO (*supplichevole*). Perdonate, ma...

ARLECCHINO. No, no, noi non perdoniamo gnente. (*Procolo via a sinistra*). Scior Cassarola, fème vegnir qua i altri. (*Gerolamo via a sinistra*).

SCENA SETTIMA.

BRIGHELLA, OSTE, GEROLAMO *da sinistra e detti.*

ARLECCHINO. Canaia d'un Brigarela, ti m'ha dà la sghiarola e mi darò a ti el resto del soldin de la giazza... lassa far da mi.

BRIGHELLA (*entrando, subito, sfacciato*). Oh! scior paron, che consolazion la xe la mia de vederlo tornà in prosperità un'altra volta... Se la sapesse quanto gh'o pianto, quante



lagrime gh'o versà, gh'o fado tuto el possibile per farghe del ben, per poterlo salvar, ma, cossa volè, l'è sta tuto inutile... però vedarò, in avenir, de farghe cognosser anca meio l'amor mio e la me fedeltà per un paron che amo tanto...

ARLECCHINO (*calmo*). Mi te ringrazio de cor del ben che ti m'ha fado, de la toa fedeltà pas-sada e de quèla ancor che m'imprometi e te premiarò mi, sta certo, come ti g'ha merità.

BRIGHELLA. Ma se l'ho sempre dito mi che el scior Arlecchin el gh'a el cor tenero e bon che nol se trova l'egual e che mi con elo andaremo perfetamente d'acordo, che la me creda mi per un paron come la xe ela, mi me farave anca scanar, da seno, ghe lo digo mi, in verità...

ARLECCHINO. Ma sì, se lo credo, chi ne dubita? mi son persuaso... Ehi! ostier Cavapèle, vegni qua a nobis.

OSTE. Ai suoi ordini, eccellenza... comandi!

ARLECCHINO. Doverave servirme del to nome per castigarte, ma consideradi i considerandis che, per to causa, invece de morir son diventà rico... te voio perdonar, a la condission però, che ti ciapi sto servitor, de nome Brigarèla, e che ti lo tachi per el celo come in-sègna de la to ostalaria...

BRIGHELLA. Ah, caro scior... per carità...

ARLECCHINO. Astu pa dito che per un paron come mi, ti te faressi volontiera anca scanar? Donca, mi gh'o compassion de ti, e te faccio solamente impicar per darte una prova, un segnal de la mia tenerezza.

BRIGHELLA. Oh! compassion!

ARLECCHINO. No, no... no serve... nissuna compassion per i traditori... come ti... marsch, e ti Cassarolon daghe na man per far la cosa pulito e no farlo sgambetar tanto.

BRIGHELLA. Oh! povarèto mi, possibile che mi deva finir per la corda?

GEROLAMO. Andiamo, andiamo... (*via Brighella, Cavapelle, Gerolamo a sinistra*).

ARLECCHINO. Oh! adesso che g'avemo castigà sti birboni ad esempium rei memoria dei altri canaioni che i fa mal al prosimo, veniamus a nobis e provedèmo anca per i galantomini: Ti Scapina e ti Poeta starè qua, con mi, e vivaremo insieme tranquili, contenti e felizi, magnando e bevendo.

SCENA OTTAVA.

MORTO *e detti*.

(*Fuoco, lampo e tuono*).

MORTO. Sì che vivrai felice, o uomo avventurato,
con le ricchezze immense che ti sei meritato,
Ma più delle ricchezze la pace e l'amicizia,
formeran mai sempre la vera tua delizia,
Sii generoso e pio, perfin coi tuoi nemici,
porgi la man benefica a tutti gli infelici,



Non imitar l'uom perfido che in grembo alla ricchezza,
il povero non cura ma lo detesta e sprezza.
Colui che può far bene e farlo non si cura,
è un mostro indegno, orribile, ribelle alla natura.
Ecco del ciel le voci, che il labbro mio ti dice,
lascia il male, opra il bene e vivrai felice (*via a volo*).

ARLECCHINO. Lassa el mal, opra el ben... confuso mi son restà fra el mal e 'l ben, no savendo
distinguer el ben dal mal, se voleva far ben fasèva mal e volendo far mal fasèva ben...
ma a la fin, dopo tuto son reussido a farmela ben e sti bravi sciori, scordando el mal
i me perdonerà se i me vol ben, perchè, per mi sarave el più gran mal se... mentre mi
fasèva tuto el me possibile per far ben, e squasi squasi me tegnivo de farlo, senza vo-
lerlo pò g'avessi fàdo mal.

CALA IL SIPARIO. — FINE DELL'ATTO TERZO E DELLA COMMEDIA.

PERSONAGGI.

ARLECCHINO, *nell'atto 1° in veste da camera, nell'atto 2° nel suo abito usuale e con la tovaglia,
nell'atto 3° da gran signore, a volontà.*

BRIGHELLA, *nel suo abito bianco verde.*

PROCOLO CANTARIDE, *usuraio, non troppo vecchio, abiti non vistosi, indicanti l'uomo specu-
lativo e gretto.*

STRUPPIAPIÈ, *maestro di ballo, calze bianche lunghe, calzoni corti, filo alle gambe, deve poter
muovere bene le medesime.*

MAZZATELLI, *giovane, maestro di scherma con fioretto alla mano destra, mano ben equilibrata.*

SCAPINA, *cameriera, veste chiara corta, grembiale bianco con pizzo, cuffietta e nastro vistoso in testa.*

LAMPO } *da briganti od assassini, cioccie alle gambe, e fascie colorate, armi alle cinture, trom-
SAETTA } boni a tracolla, uno con fucile alla mano quando entra la seconda volta, deve
poter puntare lo spacciafosso.*

CAVAPELLE, *oste, vestito da cuoco, con lanterna, può avere un ferraioolo a brandelli, mano per
lanterna.*

CALDERONE, *maggiordomo, può avere abito vistoso, gallonato, meglio non rosso.*

IL MORTO, *con ampio mantello rosso sulle spalle e barba completa spillata e levabile in vista.*

SCENARI.

ATTO I. — Camera civile: al n° 3 del 1° praticabile.

ATTO II. — Bosco con taverna: al 3 del 2°, sasso; indi camera nel castello al 2 del 1°.

ATTO III. — Salone ricco con trono: al 4 del 2°.



TROVAROBE.

2 fioretti con coccia lucente — 2 rasoi a lama lucida — 2 tromboni con bretella — Sasso — 1 letto — 1 poltrona — 1 lanterna con candela — 1 pitalino — catene o corde per i ladri — 2 tovaglie bianche sottili — 1 barba spillata per il morto — Lista a rotolo per Calderone — Colpo di pistola — Tuoni e lampi, rumore di serratura — Campana per le ore — Trono con sedie.

Il morto può essere uno scheletro, con cappuccio aderente al mantello, che si presenterà dapprima avvolto ed incappucciato ed a poco a poco si lascerà scoprire. La barba sarà fissata con due spille unite da unico filo che si divide in due e che viene tirato a tempo debito.

Arlecchino quando fa la barba avrà il rasoio nella destra, il vasetto nella sinistra e vedrà di deporlo in vista, ma che non abbia a cadere.

La lanterna con filo rigido lungo verrà posata a terra ed avrà moccoletto sufficiente alla durata dell'impiego.

MODULO DI FOGLIO DI SERVIZIO, PER DOPPIO, PER GLI AIUTANTI.

(*D = Destra*).

ATTO I.

SCENA 1^a — Camera ricca. 1^a quinta a D. 1^a quinta a S. Tavola e sedia a D. Sedia a S.
Procolo S. Brighella D.

» 2^a — Scapina D. sola.

» 3^a — detta. Struppiapiè S. Mazzitelli con fioretto S.

» 4^a — detti. Arlecchino in veste da camera D. Arlecchino riceve il fioretto dopo,
« no ste a far complimenti » D. Scapina esce e poi rientra a S.

» 5^a — Scapina S. Arlecchino D.

» 6^a — detti e Brighella D. poi Bulgaro da S.

» 7^a — detti Brighella S.

» 8^a — detti Scapina e Brighella. S.

» 9^a — Arlecchino S. Scapina D.

» 10^a — detti. Procolo S. Brighella S.

» 11^a — Arlecchino S. Scapina D. Bulgaro S. Colpi alla porta S. dopo che Scapina ha detto « raccogliere alla svelta, in casa ». Altri colpi e rumore dopo « la porta cede ». Altri dopo « il cielo ce la mandi buona! ». Cala il sipario.



ATTO II.

SCENA 1^a — Bosco al 2^o praticabile, 4^a 2 quinte S. D. 1^a quinta Osteria, 2^a D. quinta.
Sasso a S.

- » 1^a — Lampo D. Saetta S.
- » 2^a — Arlecchino solo da S., poi Lampo e Saetta da S. Colpo a S. alle parole « tirè pian, no, no ».
- » 3^a — Oste con lanterna accesa da D.
- » 4^a — Cambiamento a vista. Sala nel castello. 2^o pr., n^o 2. 2 quinte D. e 2 S., sedie D. e S.
- » 4^a — Morto solo da D.
- » 5^a — Arlecchino e Oste da S., quando riescono S. Arlecchino rientra prima con seggiolone e poi in due col letto sempre da S. Il letto in posizione adatta per Arlecchino, mentre portano il letto, un colpo di campana. Uscito l'oste alle parole « me toca magnar per tre » 12 colpi lenti alla campana. Forte rumore a S. alle parole « tin, tin ». Rumor di catene al « tornèmo a dormir » a S. Al « mi no g'ho paura » vento, lampo, tuono, forte rumore, compare il morto da S. col rasoio.
- » 6^a — Continuano lampi e tuoni deboli. Morto ed Arlecchino sul letto. Aiuto ad Arlecchino a spingere il seggiolone. Tovaglia al Morto S. Rasoio ad Arlecchino S. Pitalino S. ad Arlecchino. Cade la barba spillata. A fine d'atto Morto via a volo a S. Lampo e tuono. Cala il sipario.

ATTO III.

SCENA 1^a — Salone ricco; 1^o pr., n^o 4. 1 quinta D. e 1 S. Trono, 2 seggioloni, 2 scanni D. e S.

- » 1^a — Arlecchino solo, in abito da gran signore, in scena all'alzare del sipario.
- » 2^a — Detto e Gerolamo a S. Lista a Gerolamo alla mano D. fine di scena.
- » 3^a — Scapina, Poeta, Gerolamo S. e detto.
- » 4^a — Arlecchino al mezzo. Scapina e Poeta a D., Gerolamo a S.
- » 5^a — Detti, Lampo e Saetta, Gerolamo da S.
- » 6^a — Detti e Procolo da S.
- » 7^a — Arlecchino. Scapina e Poeta D. Brighella, Oste, Gerolamo S.
- » 8^a — Morto da D. Lampo e tuono ed a fine di sua parlata via a volo tra lampo e tuono e dopo la parlata di Arlecchino cala il sipario.

NB. — *Per la posizione delle scene: 1^o pr., n^o 2 = 1^o praticabile, 2^a finestra o posizione penultima (vedi fig. 32).*

S. e D. rispettivamente Sinistra e Destra di chi recita.



INDICE.

TEATRO DEI BURATTINI.

Burattini e Marionette	Pag. 1
Ai Genitori	» 5
Ai Giovanetti piccoli e grandi	» 7
Della baracca o castello	» 8
Delle scene	» 12
Dei burattini	» 15
Esempio di schema di commediola a soggetto: <i>Arlecchino fortunato</i>	» 29
Schema di commediola per burattini: <i>Brighella Caviccio mediatore</i>	» 29
Delle maschere	» 30
Considerazioni generali sulle maschere	» 39

TEATRO DELLE MARIONETTE.

Introduzione	Pag. 43
Delle marionette	» 44
Del locale per il teatro	» 46
Un po' di nomenclatura per intendersi	» 47
Del castello di tipo ridotto	» 48
Del castello a modello completo	» 51
Dei trabocchetti	» 60
Della facciata	» 61
Della scena	» 62
Della illuminazione	» 63
Illuminazione ad acetilene, gas, petrolio	» 64
Come si può avere un teatro di marionette	» 68
Della marionetta	» 70
Dei pomi di comando	» 74
Del vestiario	» 76
Delle parrucche	» 81



Del copricapo	Pag. 82
Delle scarpe e degli stivali	» 83
Come si monta una marionetta	» 84
Delle marionette necessarie principali	» 86
Del maneggio della marionetta	» 92
Delle scene	» 96
Come si monta una scena o scenario	» 96
Come si monti una quinta	» 98
Dei mobili	» 101
Dei cambiamenti di scena a vista	» 102
Disposizione di una scena per le onde del mare	» 103
Accessori necessari per il teatro di marionette	» 104
Degli artisti e degli aiutanti (personale necessario)	» 112
Abiti degli artisti	» 114
Del macchinista attrezzista	» 116
Del trovarobe	» 116
Delle produzioni	» 117
Del copione	» 120
Dell'allestimento d'una commedia	» 123
Delle prove	» 123
Del cartellone o manifesto	» 129
Prima della rappresentazione	» 130
A spettacolo finito	» 130
Degli attrezzi ed utensili	» 130
Elenco di produzioni per marionette	» 131
Conclusione	» 133
<i>Il morto del mantello rosso</i> (commedia in tre atti per marionette)	» 139







